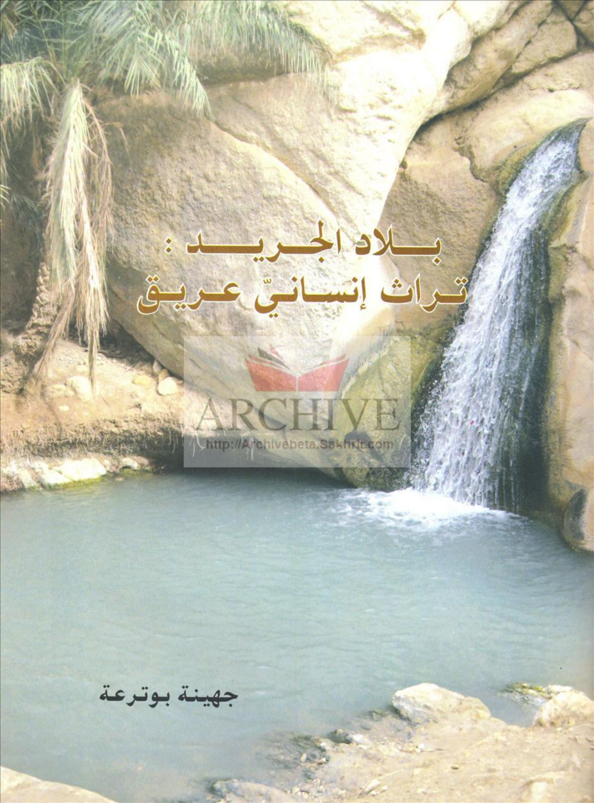


بلاد الجريد : تراث إنسانيّ عريق

جهينة بوترعة

مقــــــــدمة:

تمثل واحات بلاد الجريد وقسطيلية مجموعة ضاربة في التاريخ عرفت الاستقرار البشري منذ عصور ما قبل التاريخ مرورا بعصور التاريخ القديمة وصولا إلى العصور الوسيطة كما يستشف ذلك من خلال المواقع الأثرية والمجموعات التاريخية التي تم اكتشافها ومن خلال ما دونته النصوص التاريخية.

وبلاد الجريد كما بيّن ذلك المؤرخ ابن خلدون «قسم من إقليم شاسع ذو لون طبيعي خاص ومناخ واحد يسمى إقليم النخيل». ولم تستقر بلاد الجريد على حدود مضبوطة ودائمة إلا أن التسمية أطلقت في معظم الفترات على موقع ولاية توزر حاليا، واحتلت هذه الواحات موقعا هاما بين الصحراء والتل. وعرفت خلال القرون القديمة والوسيطة حضارة زاهرة بسبب موقعها هذا الذي جعلها تلعب دورا كبيرا منذ العصور القديمة في مجال الدفاع العسكري وفي مجال التجارة الصحراوية خاصة في الفترة العربية الإسلامية حيث ازدهرت هذه التجارة التي تعتمد على التّبر والرقيق.

سواقي الماء بواحة الشبيكة الجبليّة

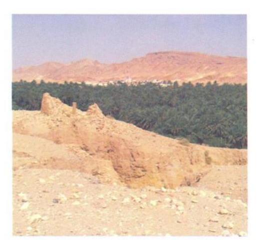


I- بلاد الجـــريد : مقـــاربة تـــاريخية:

1 - بـــلاد الجريـــد من خـــلال النصـــوص العربيـــة الإسلاميـــة :

إن رصد وتتبع ما كتب حول بلاد الجريد من خلال المصادر الإخبارية والجغرافية وكتب الرحالة مكننا من تسليط الأضواء على الجوانب الحضارية التي تتعلق بالعمارة والسكان والماء والتجارة والمنتوج الفلاحي فضلا عن الجوانب السياسية والعسكرية التي اعتنى بسردها الإخباريون، وخاصة الرحالة خلال القرن العاشر الميلادي وأهمّها ما اهتم بتحديد أماكن الأقاليم أقسامها وحدودها ومسافات مسالكها ونقف عند ما ذكره صاحب كتاب البلدان في إطار تحديده لمواقع قسطيلية وما تضمن من واحات وهي أربعة: «أولاها وأهمها تسمى توزر وبها مقر الولاة...». وإلى جانب هذه الأبعاد السياسية والعسكرية والجغرافية استوقفت بلاد الجريد وخاصة مدينة توزر من ناحية معمارها وتجارتها ومنتوجها الفلاحي ومياهها العديد من المؤرخين والرحالة ففي كتابه «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم» يتطرق المقدسي إلى بعض خصوصيات مدينة قسطيلية من الناحية التجارية ويقف عند وفرة الإنتاج الفلاحي خاصة التمر، كما يركز على توفير عيون المياه وأنهارها التي يشبهها بالبصرة.

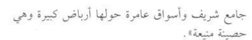
إن أهم نص دقيق ومستفيض حول بلاد الجريد وتحديدا حول توزر قدمه لنا البكري مع القرن الحادي



موقع أثري بواحة تمغزة

عشر الميلادي الذي كتب بخصوصها: «فأما بلاد قسطيلية فإنّ من مدنها توزر والحمة ونفطه وتوزر هي أمها وهي مدينة كبيرة عليها سور مبني بالحجر والطوب ولها جامع محكم البناء وأسواق كثيرة وحولها أرباض واسعة آهلة، وهي مدينة حصينة لها أربعة أبواب... وهي أكثر بلاد إفريقية تمرا ويخرج منها في أكثر الأيام ألف بعير موقورة تمرا وأزيد، شربها من ثلاثة أنهار تخرج من رمال كالدرمك رقة وبياضا يسمى ذلك الموضع بلسانهم سرش. وإنما تنقسم هذه الثلاثة الأنهار بعد اجتماع مياه تلك الرمال بموضع يسمى وادي الجمل يكون قعر النهر هناك نحو مائتي ذراع ثم ينقسم كل نهر من هذه الأنهار الثلاثة على ستة جداول وتتشعب من تلك الجداول سوقى لا تحصى كثرة تجري في قنوات مبنية بالحجر على قسمة عدل لا يزيد بعضها على بعض شيء كل ساقية سعة شبرين في ارتفاع...».

وتفردت مدينة توزر من خلال كتب الجغرافيا عن سائر واحات الجريد وهو ما نستشفه أيضا من نص أبوالعباس الدلائي إذ يذكر خلال القرن الحادي العشر الميلادي: «وتوزر هي أم بلد قسطيلية وهي كبيرة لها



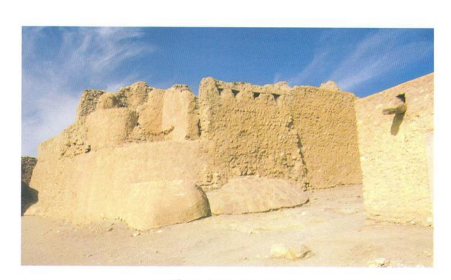
جامع شريف وأسواق عامرة حولها أرباض كبيرة وهي حصينة منيعة».

وقد اعتنى بوصف مدينة توزر خلال القرن الثاني عشر الميلادي كل من صاحب «كتاب الاستبصار» والشريف الإدريسي وإن أمدنا الأول بمعلومات تذكرنا بنص البكري حول توزر مع إضافة بعض المعطيات حول سكانها وحول بعض من حكمها فإن الثاني ليس سوى سرد مقتضب لوصف البكري وقد ذكر بخصوص المدينة «...وهي: (أي قسطيلية)، تسمى توزر ولها سور حصين وبها نخل كثير جدا وتمرها يعم بلاد إفريقية وبها الأترج الكبير الحسن الطيب».

ويلخص كل هذه الكتب: «الروض المعطار بخبر الأقطار» لعبد المنعم الحميري خلال القرن الرابع عشر الميلادي وسنعتمد أساسا على هذا النص بحكم أنه جمع كل المعلومات السابقة له. قبل الحديث عن هذه المعطيات لابد من الملاحظة أن هذه المصادر كثيرا ما تكرر نفسها ورغم البعد الزمني بينها (عدة قرون) فهي لا تضيف شيئا. وذلك يعود إلى ظاهرة اقتباس الكتب



مغاور بقرية الشبيكة



نموذج من مساكن قرية الشبيكة

اللاحقة عن سابقاتها كذلك يتعين علينا التنصيص أنها لا تتحدث أبدا عن الواحات الجبلية رغم معرفتنا أنا مجموعات تكونت منذ تاريخ قديم جدا حول منابع الماء، ويعزى عدم التطرق لها لكون هذه القرى جاءت في مناطق محمية طبيعية شبه معزولة بحكم بعدها عن المسالك الرئيسية وخاصة المسلك الصحراوي الذي يمر من قفصة إلى بلاد الجريد ثم بلاد السودان عبر ورقلة.

وعن بلاد قسطيلية يقول الحميري نقلا عن البكري وعن صاحب كتاب الاستبصار: «اسم لعمل البلاد الجريدية وهي بلاد واسعة ومن مدن عديدة بها النخل والزيتون ومن مدنها توزر والحامة وتقيوس ومدينتها العظمى توزر، وبها ينزل العمال وجباية قسطيلية مائة ألف دينار وأهلها يستطيبون لحوم الكلاب ويسمّنونها في بساتيهم ويطعمونها التمر ويؤكلونها ...ولا يعرف وراء قسطيلية عمران ولا حيوان إلا الفنك إنما في رمال سواخة» وفي تعريفه لتوزر يقول فضلا عن الإدريسي: «هي قاعدة قسطيلية من البلاد الجريدية ولها سور عظيم وحصين وبها نخل كثير جدا يعم بلد إفريقية ولها الأترج الكثير الطيب والبقول بها موجودة متناهية في اللذة والجودة». ويضيف نقلا عن كتاب الاستبصار: «وهي مدينة كبيرة قديمة عليها سور مبني بالحجارة والطوب وحولها أرباض واسعة ولها أربعة أبواب وعليها غابة كبيرة وهي أكثر بلاد الجريد تمرا وإنها تمتار جميع بلاد إفريقية وبلاد الصحراء بالتمر لكثرته بها ورخصه... وأهلها من بقايا الروم الذين كانوا بإفريقية قبل الفتح وكذلك أكثر أهل قسطيلية ببلاد الجريد لأنهم عند دخول المسلمين إفريقية أسلموا على أموالهم وفيهم من العرب الذين سكنوا فيها من المسلمين عند افتتاحها وفيهم من البربر الذين دخلوها في قديم الزمان...». أما المدن الأخرى التي يذكرها الرحالة والجغرافيون هي نفطة وتقيوس أو تجاس. ويأخذ الحميري عن الادريسي التعريف التالي: «تقيوس هي بلاد قسطيلية وهي أربع مدن متقاربة عليها أسوار يكاد يكلم بعض أهلها بعضا لتقاربها ولهم غابات كثيرة النخل والزيتون وجميع الفواكه وهي أكثر بلاد قسطيلية زيتونا وأكثرها جباية وفيها العيون الكثيرة العذبة والمياه السائحة». أما الحمّة أو حامة الجريد حاليا ونفطة فيذكرهما البكري في ما نصه: «فأما بلاد قسطيلية فإنّ من مدنها توزر والحمة ونفطة ... (وبخصوص نفطة يضيف) «وهي مبنية بالصخر عامرة آهلة بها جامع ومساجد

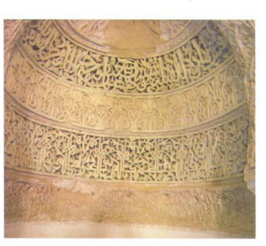
وتحدث العمري عن توزر عند تعرضه للمدن «الكبار لافريقية» «...بلاد الجريد وأمها توزر» وتفرد عند حديثه عنها بوصف مطول حول «سبخة الجريد» التي تعرف اليوم بشط الجريد. ومن بين الرحالة المغاربة الذين مروا وتوقفوا بتوزر وقدموا لنا وصفا عنها نذكر أبا عبد الله العياشي في النصف الثاني من القرن السابع عشر الميلادي ويذكر ما نصه: «ومدينة توزر مدينة حسنة غزيرة المياه كثيرة الأجنة والنخيل...» وأشار إلى بعض معالمها عند زيارته إلى بلاد الحضر مثل قبر الشقراطسي ومسجد بلد الحضر.

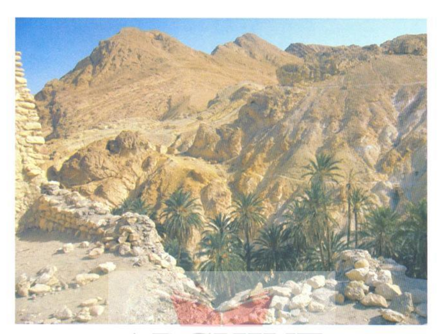
ومن الرحالة الذين زاروا بلاد الجريد، وتحديدا توزر نذكر الحسين بن محمد الورثلاني الذي وصف توزر قائلا: «وهي بلدة عظيمة من قواعد الجريد...، (أما في شأن عمارتها فقد ذكر) بناؤها شامخ مستحسن مرونق فهي أفضل من بسكرة لأن بناءها بالطوب وهي بناؤها بالآجر والجير والجبس في غاية الإتقان مع طول البنيان إلى العلو وسعة عرضه حاصلة، إنها قرية طيبة، جيدة وذلك عام في الدور والمساجد...».


الرواق المفضي للمحراب بالجامع الكبير

وحمامات كثيرة وكثيرة المياه السايحة وشرب جميع بلاد قسطيلية بوزن إلا نفطة فإن شربها جزاف وجميع أهلها شيعة وتسمى الكوفة الصغرى إلى مدينة توزر وهي آخر أقاليم بلد قسطيلية».

أما ما قدمه لنا كتاب العصر الوسيط المتأخر فالملاحظ أنه بقي مقيدا بما جاء عن أسلافهم ومنهم الرحالة التجاني الذي زار توزر في النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي، وذكر أنها قاعدة البلاد الجريدية وقدم لنا عدة معلومات حول سكانها، وعن مراحل تأسيسها، وجاء بعض من وصفه مما شاهده فيها عيانا وفي أغلبه مما اقتبسه خاصة عن البكري وعن ابن الشباط.


نقيشة المحراب بالجامع الكبير



منظر عام لواحة الشبيكة الجبلية

2 – بلاد الجريد من خلال ما تركه الرحالة الأجانب :

لقد جاء بعض الرحالة في إطار عمل علمي ونذكر على سبيل المثال الأنقليزي شوو وقدّم معطيات جغرافية حيث قدر المسافات الفاصلة بين مدينة توزر وبعض المدن القريبة منها، ووصف مناخها كما تطرق إلى أساليب بنائها وقارن توزر في هذا المجال بقرى الجزائر التي يحيط بها سور مبني بالطين وبأغصان النخيل... وفي سنة 1783 زار توزر الرحالة دوفنتان مع المحلة المرافقة للباي وقد احتفظ لنا بصورة قاتمة عن توزر وعن عمارتها فهو يتساءل باستنكار هل بإمكاننا إطلاق لفظ مدينة على تجمع من المساكن الطينية... أما الأنقليزي تونبل الذي زار الجريد في سنة 1835 وتطرق إلى مدينة نفطة وقام باستطراد لمقارنتها بمنازل توزر حيث أعجب بمنازلها المتينة الحسنة البناء كما أضاف في مناسبة ثانية بالحديث عن موقع توزر القديم. وقد قدّم الرحالة بليسي الذي زار توزر سنة 1841 العديد من المعلومات في كتابه وصف إيالة تونس من حيث المنتوج الفلاحي للمدينة والتجارة وتعرض إلى وصف العمارة ومنها المنازل على وجه الخصوص التي أعجب بتنسيق الآجر بها... ولاحظ ندرة المباني الرومانية. وقد خصص الفصل العاشر من كتابه إلى منطقة الواحات انطلاقا من قفصة ثم الحمّة فتوزر والوديان ونفطة ونفزاوة دون أن يهمل الواحات الجبلية، وهي الشبيكة وتمغزة وميداس، حيث يقدم وصفا لمختلف هذه الواحات مرتكزا على التلال الدفاعية والعسكرية. أما النقيب دوما الذي زار توزر سنة 1845 فقد قدّم وصفا لجمال مدينة توزر واستثناها عن بقية مدن الجريد ويذكر ما نصه: «وهي كبيرة مثل مدينة الجزائر وأنها محاطة بسور يبلغ ارتفاعه 12 – 15 قدما وأن دخول المدينة يكون عبر



منبع ماء طبيعي بواحة تمغزة

مدخلين (باب الهواء وباب الزيت). ويضيف بخصوص نسيجها العمراني أن بها ساحة فسيحة وحمامات ومنازل متينة مبنية على الأرجح ببقايا المباني الرومانية». كما قدم إلى توزر سنة 1857 شارل تيسو وكان عمله يتمثل في تتبع المسالك الرومانية والمسافات الفاصلة بين المدن والتعريف بالإرث الروماني من خلال ما تبقى من الآثار والنقائش وفي هذا السياق تحدث في كتابه عن الطريق الشمالية المؤدية من قفصة عبر وادي أم القصب إلى المنطقة التي تضم ميداس قصر الغولة تمغزة الحانوت.

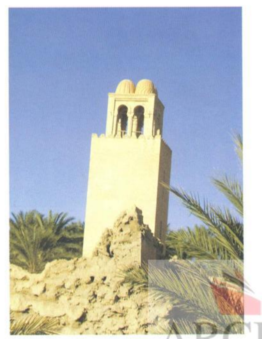
إضافة إلى عمل تيسو نذكر بعض الأعمال الأخرى مثل قيران وسلادان وكانيا في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي الذين تحدثوا عن معالم مدينة توزر القديمة وبخاصة جامع بلد الحضر. ومن الكتب الأخيرة يلفت انتباهنا كتاب نشر سنة 1887 لبربون وقد خصص جزءا هاما منه للواحات وخاصة الفصلين 12 و13 اللذين اهتما فيهما بواحات الجريد. وفي هذه الدراسة الميدانية العلمية اهتم هذا العالم بعيون الماء بتوزر حيث يذكر وجود 150 عينا وتوقف عند كيفية تقسيم وتوزيع الماء. ونجد في هذا الكتاب إشارات متعددة حول الاستغلال وغرس النخيل وأنواع التمور والاستعمالات المختلفة للنخلة من الأكل إلى المسكن كما تحدث عن المصنوعات الحرفية وعن نوعية المباني.

أما بخصوص الواحات الجبلية فقد رأينا في ما سبق ذكره أن وجودها يرجع إلى تاريخ قديم جدا وأهم المعلومات حولها فقد جاءتنا عن طريق الرحالة الأجانب الذين مروا بالجهة، فهذا بليسي يقول بخصوصها: «على سفح جبل الثلج وعلى بعد 16 كم. من الحامة توجد قرية الشبيكة وهي مركز لواحة صغيرة، وبعد ذلك بقليل وفي الاتجاه نجد قريتي تمغزة وميداس وتسكن هذه القرى مجموعات بربرية أو شاوية وهذه القرى الثلاثة تتمتع بنوع من الاستقلال عن السلطة المركزية، فباستثناء ضريبة خفيفة تم تحديدها منذ مدة طويلة ليست لهم أية علاقة مع سلطة البايات، وهم يعيشون في شكل جمهوريات وفي كل سنة يدفعون لباي المحلة المعلوم المتفق عليه لا أكثر...». ويضيف الكاتب ومن ميداس إلى قرية نقرين الجزائرية مسافة يوم مشيا وبينهما نجد قبيلة أولاد سيدي عبيد وقبيلة صغيرة مستقلة أيضا». أما تيسو فأثناء حديثه عن هذه القرى الجبلية فهو يؤكد خاصة على أصولها القديمة وذلك حسب التطرق إلى أسمائها اللاتينية تمغزة: (آد تيراس) والشبيكة (آد سبيكلوم) مع التأكيد على أقدمية ميداس دون ذكر اسمها. وآخر هذه القائمة وفي المجال العلمي لابد من التأكيد على الدراسة



نموذج لمسكن مبني بالطوب

التي قام بها الطبيب موريس لونجرون الذي كلّف من طرف الطبيب شارل نيكول مدير معهد باستور في إطار مهمته العلمية بالقيام باستكشاف جراثيم هذا الوسط الواحي الجبلي في سنة 1919 وقد عزز دراسته العلمية هذه بالخرائط والرسوم والمعلومات الدقيقة عن هذه القرى الثلاث بخصوص جمالية الموقع، حيث نعتها بالواحات ذات النوعية الاستثنائية واعتبرها بمثابة جنات يصعب التعرف عليها نظرا لجغرافيتها ومسالكها الوعرة. ومن هذا المنطلق ارتأى الطبيب تخصيص مقال تناول الجانب الطبيعي عيون الماء التي بفضلها وجدت الحياة وتواصلت بهذه الأوساط واحات النخيل ونوعية الطبقة الصخرية للجبال إلى جانب حديثه عن المعمار. ومن الأهمية بمكان أن هذه الدراسة قد مكنتنا من من معطيات هامة حول طبونوميا الأودية والجبال وعيون المياه، ونحن نتساءل اليوم عمّا تبقى لنا من هذه الأسماء ومدى تواصلها مثل

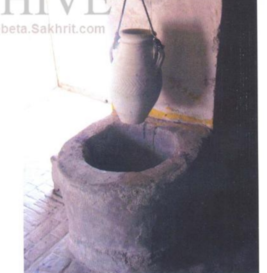


صومعة جامع أولاد ماجد

وادي القرنجا بتمغزة وجبل البريكيس وجبل البليجي وجبل السقايف بالنسبة لتمغزة والشبيكة ووادي الولي بالنسبة لقرية ميداس. كما نتساءل عن متى توقف الدور الدفاعي العسكري لهذه القرى التي اعتبرها لونجرون حصون وقلاع مراقبة على الطريق الرومانية.

II – بلاد الجريـد : مقـاربة أثـرية :

لقد تأكد من خلال رصد المصادر الاتفاق حول أقدمية هذه الواحات وإلى كونها ترجع إلى عهود سابقة للفترة الإسلامية، وتستعمل المصادر العربية الإسلامية مصطلح المدن «الأزلية» كدلالة على قدمها، وقبل التوقف عند بعض الشواهد الأثرية التي احتفظت لنا بها هذه المدن ومنها توزر ودقاش والواحات الجبلية : تمغزة والشبيكة نشير إلى أهمية المقاربة الطوبونومية في تقريب تأريخ المواقع حيث أفادت



القـادوس

هذه المقاربة الأصول القديمة لمدينة توزر ونفطة ودقاش والواحات الجبلية. أما بخصوص كلمة توزر فقد أرجع الجغرافي تيسو Tissot هذه الكلمة إلى أصل بربري توزارة Taouser التي تعني الرفيعة. وفي مجال آخر يتأكد أصل المنطقة البربري انطلاقا من تسميات ذات أصل بربري مثل شط الجريد الذي كان يحمل إسم شط «التاكمرت» وأشار الرومان إلى توزر منذ القرن الثاني الميلادي تحت إسم «تيزروس» Tisourous وتمّ الاحتفاظ بإسم المدينة في الفترة اللاحقة للحضور الروماني مع بعض التحوير «فتزروس» أصبحت مع العرب المسلمين توزر. كذلك نلاحظ نوعا من التعايش الطوبوني المشتق من أصل لاتيني لبعض واحات بلاد الجريد مثل نفطة التي أشار إليها الرومان تحت اسم Aggarsel Nepte ودقاش Thiges ثيجاس والشبيكة Ad speculum وتمغزة Ad Turres.

وإذا ما استندنا على الشواهد الأثرية فتتضح فرضية قدم مدينة توزر التي احتفظت بدلائل ملموسة عن أطوارها التاريخية القديمة والإسلامية. وقبل الانطلاق في الحديث عن هذه الشواهد لا بد من توضيح مسألة تتعلق بالتغيير الجذري للموقع القديم لمدينة توزر فمركز المدينة الحالي لا ينم بصلة للنواة القديمة. حيث أن مدينة توزر التي تناولتها المصادر إلى نهاية القرن السابع عشر الميلادي كانت تقع في الحي الذي يدعى اليوم حي بلد الحضر وهو يبعد عن المركز الحالي لمدينة توزر بحوالي 1500 م



الموقع الأثري بقسطيلية



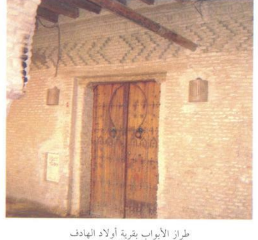
بقايا شواهد رومانية بأولاد ماجد

في اتجاه الجنوب الغربي وهو المركز القديم للمدينة منذ نشأتها. وتشكل حاليا الأرباض القديمة التي تمتدّ شمال مدينة توزر مجال المدينة الجديدة إن صحّ التعبير. هذه الأرباض التي تحول إليها النشاط تدريجيا مع بداية الحكم التركي ومن أهمها: أولاد الهادف، الشابية، زبدة.

وفي هذا الحي تظهر بوضوح دلائل حضارة البلاد من أوائل العهد الروماني إلى نهاية العهد الحفصي. وتتمثل في مجموعة مكعبات الحجارة المهندمة المعاد استعمالها في زوايا الأبنية المقامة بالآجر أو الملقاة على الأرض، وكذلك في مخلفات الحفريات والأسبار التي شملت جامع بلد الحضر والتي أفرزت مادة أثرية ثرية من بقايا أسس بناء قديم ومن مربعات آجر تحمل زخارف بنائية وهندسية رومانية الأصل. والمادة الخزفية المعتمدة كمقياس في تأريخ الموقع أعطى تحليلها فترة زمنية تتراوح بين أواخر القرن الرابع ميلادي إلى القرن الثاني عشر ميلادي. وهو شاهد إضافي على الطور الروماني والإسلامي للمدينة. وأيضا بعض المعالم الإسلامية مثل جامع بلد الحضر الذي رغم ما شهده من تحوّلات معمارية يحتفظ في مستوى جدار القبلة بأقدم شاهد لمعلم ديني يعود إلى القرن الرابع هجري. ويتفرّد من بين تراثنا المعماري في الفترة الوسيطة بمحراب يعكس طرازا زخرفيا مغربيا أندلسيا ويحمل أقدم نقيشة



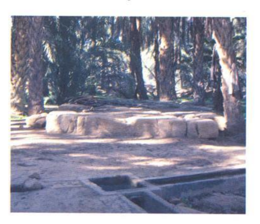
نموذج من السّباط بقرية أولاد الهادف



طراز الأبواب بقرية أولاد الهادف

معمارية نسخية بافريقية تعود إلى القرن السادس هجري/ الثاني عشر الميلادي. ومن بين المعالم التي ترقى إلى الفترة الإسلامية نجد ببلد الحضر ضريح أبي الفضل النحوي وضريح الشقراطسي وأبنائه إلى جانب قبر ابن الشباط.

ومن المجموعات التاريخية التي كانت تمثل الأرباض المحيطة بمدينة توزر في القديم والتي كانت توصف دائما بأنها آهلة وعامرة. نذكر حي أولاد الهادف الذي يحتفظ لنا بمعالم ترقى إلى فترة الحكم التركي والتي لا تزال تحتفظ بصورة المدن العربية الإسلامية : الأحياء منظمة تنعرج داخلها الانهج الضيقة بين الواجهات المرتفعة التي تتوسّطها أبواب خشبيّة قائمة تحت مكعبات الآجر ذات التشكيلات الهندسية المختلفة وتغطي الكثير منها سباطات (براطيل) توفّر الظّل الدّائم ليرتاح تحته المارّة فوق دكانات تتقابل بأسفل الجدران. ويتفرّد هذا الحي بشواهد معماريّة تعكس تأثيرات محلّية من حيث ابتكار أساليب الزخرف وتصميم المساكن واعتماد مواد البناء استوجبتها ضوابط وإمكانيات الجهة مثل الأخشاب التي توفرها الواحة خاصة أخشاب النخيل والمشمش إضافة إلى الطوب والآجر بمختلف أشكاله والذي تجلب مادته الأساسية من مقاطع محلّية، وتتمّ صناعته على عين المكان في أفران. وإضافة إلى الشواهد الأثرية التي تنم عن عراقة مدينة توزر تملك بلاد الجريد العديد من المواقع الأثرية والمجموعات التاريخية ومنها:



بقايا القاعدة المربعة بموقع قبة دقاش

ـ موقع قسطيلية : الذي تمّ اكتشافه في السنوات الأخيرة ويقع الموقع على الطريق الرابطة بين دقاش وتوزر على بعد حوالي 5 كلم. من مدينة توزر وتحمل مخلفاته الأثرية شواهد عن الحضارة الرومانية في شكل بقايا أسس

الفنون والنفس العربية (*)

أبو القاسم الشابي

. . .كثير من الباحثين يا صديقي عللوا جمود الفن العربي واتباعه تلك الطريقة الهندسية المتشابهة التي لا تمت إلى الحياة والعمق والخيال بسبب قريب أو بعيد - بسيطرة الاسلام وتحريمه محاكاة ماله روح بالرسم والمثال بل حلل أخيرا بعضهم بنفس هاته العلة بساطة الروح الشعرية في الأدب العربي وحملّوا الدين قسطا من أسباب سذاجته وركوده.

أما أنا فلا أذهب هذا المذهب في تعليل ذلك لأن الدين لم يستطع أن يمنع الأمة العربية من الاندفاع في الغناء والاستمتاع به مع أنه حرمه كما حرّم النّحت والتصوير. فقد ازدهر الغناء في العصر العباسي والأندلسي ازدهارا عجيبًا. وكان له مدى بعيد الأثر في حياة تلك العصور الروحية. وإنّ الشعر ليدين له بكثير من رقّة أسلوبه ونعومة ديباجته وحلاوة موسيقاه في تلك الأجيال، بل لقد بلغ الهناء غاية شأوه في العصر الأموي نفسه بين سمع الصحابة والتابعين وبصرهم، في مكة والمدينة بالخصوص، حتى لقد استطاع أن يسيطر على روح الشعب إذ ذاك سيطرة جعلت نسّاك الحجاز وزهاده مضرب المثل في رقّة الطبع وحلاوة الشمائل وحتى تكونت في الحجاز مدرسة من الفقهاء يفتون بحليّة الغناء ولا يتحرّجون من سماعه والإصغاء إليه والافتتان بسحره الجميل. كما أنّ الدين لم يستطع أن يصد الأمة العربية عن الاندفاع في تلقّي فلسفة الهند وفارس واليونان وعن تذوقها ودراستها وأداء أمانتها إلى الإنسانية كاملة غير منقوصة فأنتجت من الشعراء أمثال المعري وابن الرومي والمتنبي ومن الفلاسفة أمثال الكندي وابن الراوندي وابن رشد وإخوان الصفا. كما أن الدين لم يسكت شعراء العرب حين حاول كثير من جامدي الفقهاء تكبيل الشعر بقيود من حديد وحاولت طائفة منهم تحريمه مطلقا حتّى سأل بعضهم ابن عباس هل ينتقض وضوء المرء إذا أنشد الشعر!

ومّما تقدم يبدو لك يا صديقي أن سيطرة الدين لا تكون علّة منطقية لجمود الفن العربي وانحصاره في دائرة ضيقة لأنّ سيطرة الدين بالغة ما بلغت من الصولة والبأس والسلطان لا تستطيع أن تأسر روح الشعب ولا أن تقضي على منازعه وميوله.

وإذا فما علّة ذلك ؟

العلة في مذهبي هي روح الأمة العربية فهي روح

*) نص لأبي القاسم الشابي صدر لأوّل مرّة بمجلة مباحث، العدد الأول، السنة الأولى ص 10، سنة 1938.

مادية ساذجة كما بيّنت هذا في «الخيال الشعري عند العرب» وإنّك لتنظر إلى كلّ آثارها الفنية من أدب ونقش وتصوير ومثيولوجيا فلا تجد لها حظا من نفاذ الإحساس وعمق الخيال وروحانية المشاعر، حتّى إنّ المذاهب الفلسفية التي تغلب عليها النزعة الروحانية لم تعرف سبيلا إلى نفوس العرب. فمذهب وحدة الوجود الذي هو أعمق نظريات المتصوفة لم يشتهر به من متصوفة الأمة العربية إلاّ من كانوا أغرابا عن العرب كالسهروردي والحلاّج والشمس التبريزي وجلال الدين الرومي. ولعلّ من الأسباب أيضا أنهم لم ينقلوا عن الهند واليونان الرّومان شيئا مما يتصل بالجانب الروحي والناحية الفنية فهم قد ترجموا من أدب فارس واطلعوا على عقيدتها وفارس هي أقرب الشعوب الآرية شبها بالعرب من ناحية الحسّ والخيال وهم قد اطلعوا على بعض آداب الهند ولكنهم لم يدرسوا عقيدة الهند درسا عميقا يستطيع أن يؤثّر في تاريخهم الفني أثره البعيد لأنّ ما فيها من عمق في الخيال ونفاذ في الفكر وسكرة في الإحساس قد كان منافيا لطبيعتهم القنوعة الساذجة فحال بينهم وبينها كما أنهم لم يدرسوا تاريخ الفن بأوسع معانيه لا عند اليونان ولا عند الرومان إلا قليلا من أساطيرهم لا تكفي لشرح نظرتهم الفنية إلى هذا العالم ولعلّهم لم ينقلوها إلا ساخرين بوثنيتهم المسكينة!

وبذلك وقفت آداب العرب وفنونهم في منطقة ضيقة لا عمق فيها ولا قوّة إحساس بالحياة ولا مجاوبة للكون بالفهم والحس والخيال.



أبو القاسم الشابّي :
مدخل إلى قراءة أخرى

كمال عمران

التجريب في الأدب وفي النقد من المداخل الضرورية لتجديد المقاربات، وهي قد تضيف إلى ما هو موجود قيد أنملة من طارف قادر على أن يغيّر وأن يجعل من المتحولات قوادح للنظر في المدونة الإبداعية من زوايا تتفاعل مع المرجعيات العلمية الطارئة، وقد يفيد منها القراء إفادة دافعة إلى التعمق في البحث وإلى مزيد البذل في الدراسات، ولا يهمّ الآراء المحبطة الداعية - باطلا - إلى الإغضاء عن المجازفة بتقديم مقترحات للبحث يراد بها التجديد - من قبيل من يزعم أنه لا سبيل إلى تعميم ظاهرة الدرس المنطلق من الخلايا في البيولوجيا نظرا إلى توفر خلايا بلا محيط، وهذا الكلام مردود إذ إنّ المعنى موصول إلى ظاهرة الاستنساخ وهي تتعامل مع الخلايا ذات النواة والمحيط في آن - فلا مجال للتأخر عند محاولة التعامل مع المرجعيات العلمية وهي اليوم في بدايات القرن العشرين بيولوجية.

أضحت العلاقة بين الجانب البيولوجي والجانب الثقافي من السنن الثابتة في الدراسات ضمن الجامعات الكبرى في البلدان المتقدمة ويمكن أن نركّز انطلاقا من أبرز النتائج الحاصلة من هذا العلم على نظرية الاستنساخ، وأن نتساءل عن الأثر الذي تحدثه في علم الثقافة؟

وقد آثرنا أن نستلهم قبسات من المنهج البيولوجي حتى نحاول أن نطبّقه على نص أدبي هو نصّ من المذكرات لأبي القاسم الشابي. وإنها في الواقع مجازفة في طرق البحث نتوسل إليها بالتواضع في بسط المعلومات وفي اقتراح النتائج وفي التمهيد لتطوير المعرفة عبر المرجعية العلمية في القرن الواحد والعشرين؟ وقد كانت مرجعية المعرفة في القرن التاسع عشر كيميائية - وهي الغالبة - وأضحت في القرن العشرين فيزيائية - وهي الغالبة - وجعلت في القرن الحالي بيولوجية -وهي الغالبة-. وواضح أنّ عبارة «غالبة» لا تنفي مرجعيات أخرى ولكنها من الغلبة التي تقرّ بالأسبقية وبالتواتر ونوع من السيادة.

1 - النص : مذكرة لأبي القاسم الشابي الأحد 26 جانفي 1930

«إن لك من معارف أبيك، وسمعته الحسنة، وصيته البعيد، وشهرة اسمك، ضمانا لاسترجاع منصب أبيك إليك لو تسعى».

هاته (كذا) هي الكلمة التي كثيرا ما أسمعها من أقاربي وأنسبائي ومن يمتّون إليّ من الصداقة بسبب

متين، يقولون ذلك دائما بلهجة من يغبطني على مثل هاته الأمور وتجمّعها لديّ، ويعنفني في شيء من العنف على تضييعي لمثل هاته الأسباب التي لو وجدها غيري لصعد منها بسلم إلى سماء المناصب، كأنهم يحسبون أن المناصب هي كل شيء في هذا العالم، وأن منصب القضاء هو سيدها، ولو علموا ما الذي يبغض إليّ المناصب على اختلافها، ويبغض إليّ المناصب الشرعية بالأخص لعذروني.

إنّني شاعر وللشاعر مذاهب في الحياة تخالف قليلا أو كثيرا مذاهب الناس فيها. وفي نفسي شيء من الشذوذ والغرابة أحسّ أنا به حين أكون بين الناس... يجعلني أتبع سننا ورسوما تحبها نفسي وربما لا يحبها الناس. وأفعل أفعالا قد لا يراها الناس شيئا محبوبا، وألبس ألبسة ربما يعدّها النّاس شاذّة عن مألوفاتهم.

أنا شاعر، والشاعر عبد نفسه، وعبد ما توحي إليه الحياة لا ما يوحي إليه البشر.

وفي المناصب الشرعية بالأخص قيود وطقوس، وسنن متعارفة، اصطلح عليها الناس، وألفوها، فأصبحت مقدسة عندهم لا يمكن أن تمسّ بسوء، وأنا أعلم لأن نفسي تأباها وتنكرها ولا تخضع إليها.

أنا شاعر والشاعر يجب أن يكون حرا كالطائر في الغاب، والزهرة في الحقل والموجة في البحار، وفي المناصب و«الشرعية بالأخص» خنق لروح النفس وقضاء على أغاني القلب، وإجهاز على راحة الضمير.

كيف يمكن لشاعر يحب أن يحسّ بالحياة إحساسا كاملا، وأن يتحدث إلى الناس بأصوات قلبه الكثيرة أن يسكن إلى الحياة «الوظيف» تلك الحياة الخاملة الآنسة التي تشابه غدران الفلاة والتي تقضي على صاحبها أن يحيا كما يحب الناس لا كما يحب هو أن يعيش ؟

«إنك لو أردت أنت منصب أبيك، فإن لك من أصدقاء أبيك، شهرته الطائرة، وخدمته الطاهرة ومعارفك وصيتك، ما يحقق لك هاته الأمنية في أسرع من لمح البصر».

هاته الكلمة التي كثيرا ما سمعتها من معارفي وبعض إخواني والتي كنت لا أجيب عليها إلا بالصمت الطويل، لأني أعلم أنني إن أجبتهم بما تحدثني نفسي هزأوا بي وعدّوني صغير العقل سخيفا... هاته الكلمة قد ردّدها على سمعي نسيب لي حينما كنا ذاهبين لزيارة الوزير الأكبر(1) في شأن خاص بي، فلم أجبه إلا بذلك السكوت وبتلك الابتسامة التي كثيرا ما أجبت بها مثل هؤلاء.

وذهبنا إلى الوزير الأكبر فنبّأونا أنه مع بضع الناس في مفاهمة لغرض خاص، وبعد قليل رجعنا فألفيناه واقفا بجوار بستانيّه، يوصيه بالعناية بنخلة عينها له، وهو في ثياب غريبة بسيطة جدا يلبسها عادة متوسطو الحال، وبعد التحية صعد بنا إلى مقعده وجلسنا.

فأخذ يحدثنا عن الوالد المنعم بصوت ملؤه الأسى والحزن قال : رحم الله أباك، لقد كان أخا لي منذ عهد الدراسة فقد قرأنا كثيرا من الدروس سوية ولكن من قرأت معهم قد ماتوا. وكان آخرهم أباك رحمة الله. لقد كان أبي يعتقد أن التلاميذ إخوان لنا وأبناء له، بل كان كثيرا ما يؤثرهم علينا وإذا زاروه في محله فذلك هو اليوم سعيد إنّه ينسى بذلك الحوار العلمي الذي يثيرونه كل شيء ،ينسى غذاءه ولا يكاد يذكره. وبذلك قد جعل لنا إخوانا روحيين منتشرين بالبلاد التونسية.

ثمّ لامني على أنني لم أزره بمجرد وفاة والدي المنعم قائلا : «أنا أبوك، وأنت ابن أخي إنني لائم عليك إذ لم تزرني إلا الآن ولم تأتني من قبل ...» فاعتذرت بما حضرني إذ ذاك.

وبعد حديث طويل، تناول كثيرا من الشؤون من بينها سوء سيرة أهل هذا الزمان، وكيف أنهم لا يحبون إلا المظالم والدناءة، وتعرض إلى ما قاساه والدي من مظالمهم جزاء وقوفه عند حدود العدالة وتصلبه في وجوه العتاة المتجبرين (2).

2 – الخلية البيولوجية والخلية الثقافية:

ثمة تشابه استنتجه الباحثون بين العالم البيولوجي والعالم الثقافي، إذ تتكون الخلية في جسم الكائنات الحية من نواة Noyau ومحيط Cytoplasme والعلاقة لا تكون إلا عضوية بين الطرفين. وقدّر العلماء قديما الوظيفة التي تضطلع بها النواة من جهة كما قدّروا الوظيفة التي يضطلع بها المحيط من جهة ثانية ويكمن بينهما عنصر فاعل هو الراجع إلى ظاهرة الشفرة (3) (ADN).

وتتكوّن الخلية في جسم الثقافة من نواة ومحيط أيضا، النواة هي التراث وهو المصطلح الأول الذي نجعله ليؤدي وظيفة "النواة على اعتبار أنها الكلمة المرجعية التي تحيل إلى فكرة الثبوت، وهي تحمل معاني الإجلال والمفاخرة والتمجيد في ما غلب عليها عند الاستعمال إن لم نصل في بعض الأحيان إلى فكرة التقديس (4). وقد اصطبغت الثقافة العربية الإسلامية بعد أن أصابتها علة التقليد (5) وهو سمة ثقافية عصفت بالجهد العقلي لدى العلماء تباعا على الصعيد الشرعي وعلى الصعيد الفلسفي - بصبغة أخرى هي «التقديس المضاف» أي إن الثقافة الإسلامية التقليدية قد نكبّت عن الأصل في كونه هو الحري بالإتباع. وقد أضفت القداسة تحت ضغوط الهيمنة المسلطة عموديا على المجتمعات وعلى الفكر البشري فأضحى كالأصنام تؤخذ عنها «الطمأنينة» و«المعرفة» التي تزعم أنها تبحث عن الأريحية وتشيع معاني الراحة النفسية وإن هي في واقع الأمر زيف ووهم. ولقد اضطلعت «القداسة المضافة» بدور كبير في تحديد ملامح السنن الثقافي وآية ما نريد أن نشير إليه ونتخذ إليه السبيل من بحث خاص فيه فهمي جدعان الكاتب الأردني ضمن تساؤله عن أسس التقدم عند مفكري الإسلام في العصر الحديث، ومؤدى ما أتى عليه هو أنّ الذهنية الجاثمة على الثقافة الإسلامية تتقيّد بـ«التقدم نحو الأسوأ» (6). وأي شعار يمكن أن يفضح المنطق السكوني أكثر مما وصفه هذا الكتاب ؟.

والمصطلح الثاني الذي يؤدي وظيفة النواة هو الموروث، وصيغة الاشتقاق تفيد المفعولية وهما تنطقان عن تصور يستند إلى فكرة الصيرورة فنرى فيها- لزاما- الحركة الضرورية. فالموروث في هذا السياق انتماء على أنّه لا يمكن أن يكون انتماء محنطا بل إنّه هوية(7). على أنها ليست ثابتة، وهو بهذه الخصائص يستدعي وظائف متكاملة هي: التجديد والتحديث والتطوير.

وأما المحيط فالتساؤل عن طبيعته وعن وظيفته محتاج إلى الربط بين الحقل البيولوجي الموسع وظاهرة الاستنساخ الضيقة (8).

لقد فتح الاستنساخ- بما فيه من مخاطر نعيها وعيا كاملا- مجالا واسعا أمام الإنسان، وإن هو محاط بالتجريب، وإنما التجريب عملية مشروعة، فإنّ النظر الذي به نرصد الظاهرة يكتفي بما هو إيجابي وخلاصته أمر جلل انبجس عن نتيجة مدهشة هي إجراء عملية الاستنساخ من المحيط في الخلية لا من النواة (9)، وانعكاس هذه النتيجة في الحقل الثقافي مدهش هو الآخر لأنه أقنع بنظرية كانت وليدة الفلسفة والمعرفة ثم أصبحت بفضل العلم ظاهرة عامة وفي العلم البيولوجي بصفة خاصة وفي الهندسة الوراثية بصفة أخصّ حقيقة علمية:

وملخّصها الانتباه إلى الدور الذي يمكن أن يضطلع به المحيط من جهتين:

الجهة الأولى: هي العلاقة الجديدة بينه وبين النواة، ويتسنّى أن نوجزها بالقول إن الفاعلية في المحيط ضمان لاستمرار النواة صونا للوظيفة التي تضطلع بها.

والجهة الثانية: هي الدور الذي يمكن أن يقوم به المحيط بغضّ النظر عن النواة، فالاستنساخ يحتاج إلى المحيط، ومنه يبدع وينشئ ويخلق فيه الطاقة الصالحة لسير الأحداث.

وما يربط بين الجهتين، التفطن إلى الدور المتعاظم للمحيط في الخلية البيولوجية ومنه الاهتداء إلى أنّ الثقافة الفاعلة المتحركة هي التي يضطلع فيها المحيط بدور حقيقي يضمن وظيفتين.

أولاهما التأكيد أن النواة (الموروث) تحظى بكون مصون وأنّ منزلتها الزكية لا يمكن أن يلوح من خلالها أي قيد تفرضه على المحيط. وهي بذلك تضفي على عناصرها المكونة طابعا إلزاميا يصل إلى حد التقديس، فإذا كان المحيط فاعلا كانت النواة معافاة.

وثانيتهما أن الحركة اللازمة للمحيط تؤدي إلى الصيرورة وهي تفضي إلى الإضافة الدافعة إلى مظاهر من التقدم والتطور.

هذا الفرق بين التراث والموروث وقد التمسنا إليه السبيل عبر الالتقاء بين الخلية البيولوجية والخلية الثقافية وهو الذي يحدّد للمحيط أي للأجيال المتلاحقة طبيعة الفعل الثقافي ونوعية الوظيفة المنوطة بهم.

نستجمع القوى في هذا التقديم الموجز مدخلا عبر العلاقة بين الخلية البيولوجية والخلية الثقافية ونرى أن الإبداع الأدبي يمكن أن يتخّذ مطيّة للتّجريب في رحاب الصلة المستجدّة بين العلم البيولوجي وعلم الثقافة، ذلك أن الكون الإبداعي مثّل في الثقافة الإسلامية كسرا للنّسق الجائم الدّافع إلى التّمسك بالتّقليد كما جسّم التّأسيس المتين للرؤى الجديدة وللنّظرات المتطورة (10).

اخترنا - كما أسلفنا - مدونة من مذكرات أبي القاسم الشابي وهو الذي بذل الوسع في الاجتهاد عبر الإبداع للدعوة إلى التجديد في مستوى الذائقة وفي مستوى قول الشعر وفي مستوى النقد الأدبي، وحسبنا أن نبحث في المواطن التي بها جدّد الشابي في النسق الثقافي.

مذكرات أبي القاسم الشابي قراءة أخرى:

المقاربة التي اخترنا، حضارية بالمعنى الذي يجعل الحضارة كونا من الإنجازات الذهنية والمادية على حد سواء - وهي تتنزّل في دائرة الاختصاص الأكاديمي- جامعة لعدد من المشاغل الكبرى يمكن أن نلخصها في:

- **تاريخ الأحداث** : وهو المنطلق الضروري إذ له القدرة على أن يحدّد الوضع والبيئة والإطار المرجعي للبحث الحضاري.

- **تاريخ الأفكار** : ولا يقصد به سرد الأفكار بطريقة كرونولوجية بل النظر في العلاقة العضوية أو جدلية بين الأفكار - مهما كان نوعها - والبيئة التي تنشئها وهو ما يحوج إلى تاريخ الأحداث ولا ينتظر في هذا السياق أن تعالج الأفكار خارج دائرة المدارس الراجعة إلى العلوم الإنسانية.

- **تاريخ الذهنيات** : وهو الناجم عن السابقين، ولعله الغاية المهمة الممهدة لمعرفة التضاريس في الجغرافيا البشرية وعلم الديمغرافية فضلا عن المداخل الأنتروبولوجية والسوسيولوجية وما جاورها.

وإنّ في مذكرات الشابي، في زعمنا، من هذه التواريخ ما يغري بالدراسة العميقة وهي مشروع يحتاج إلى الجدّ الصارم وإلى المعاناة والأناة معا، ولا يقصد من هذه التواريخ أنّها موجودة في النّصّ الأدبي، مهما كان جنسه وجودا مباشرا بل الأمر متعلق بما توفّره هذه النصوص مع محافظتها على خصائصها الأدبية الضرورية، من إشارات إلى تلك التواريخ وإن تفاوتت قيمة تلك الإشارات في ذاتها أو في النصيب الذي تضمنه لتاريخ دون آخر.

المسألة في جوهرها آيلة إلى عمق في النظر زادته الإشارات الراجعة إلى تلك التواريخ حضورا، فالعمق في الإبداع هو الذي يحمل البذور الخصيبة للتأويلات العديدة.

ولم يكن الظرف الذي عاشه الشابي عاديا، ولم يكن الأدب الذي تركه الشابي عاديا، وسنكتفي بملاحظة وحيدة ندعم بها هذا الرأي.

لقد كانت بداية الثلاثينات من القرن العشرين منعطفا قوي الأثر في تاريخ تونس المعاصر، وقد تميّز بأمر جلل مؤداه الانتقال من بنية ثقافية غلب عليها التقليد إلى بنية أخرى جعلت تستأنس بروح الحداثة وتتوثّب إليها، وقد كان للشابي وهو زيتوني النشأة دور كبير في الدعوة إلى التّحديث عبر تجديد الذائقة الأدبية بوصفها علامة ثقافية قادرة على جلب مصالح التطور والتقدم

وترجيح كفة التنوير على المحافظة، وقد تمكنت من منهج عدد غير قليل من الزيتونيين.

ركّزنا على مذكرة هي نصّ لافت في المذكرات - وهي مذكرة يوم 26 جانفي 1930 - من حيث الطول ومن حيث القضايا التي أثارها الشابي ورأينا أنّ النّص خاضع لتقسيم يؤدي إلى مقاطع ولكل مقطع وظيفة.

المقطع الأول :

نلخّص هذا المقطع في دوائر اعتبرناها مفصحة عن المسألة الثقافية التي انطلقنا منها وفيها دوائر مستقيمة.

الدائرة الأولى :

وفيها نسج الشابي القاعدة الثقافية الأولى وقوامها على الاعتياض عن النواة الأصلية بالنواة الجديدة، وبها حرص على تطهير الأولى بالثانية، النواة الأصلية هي التراث في المعنى العاطفي المستند إلى اجترار المنجزات من القدامى أو هي الموروث وهو الناجم عن فعل الأجيال في عملية الأخذ عن القدامى، وقد جنح الشابي في نسج النواة الجديدة إلى صياغة عدد من الثنائيات منها ما هو أصلي ومنها ما هو فرعي. وقد توسّل عبر المذكرة إلى التجديد انطلاقا من التخييل متمثلا في عقد صلة يختارها المؤلف بينه وبين المتلقي. فليس التجديد في شأن النواة مقتصرا على الشابي المبدع وحده بل إنه يستدعي القارئ أيضا وعلى هذا النحو يمكن أن نقف عند مشروع ثقافي لدى الشابي يعضد ما اتسع له شعره من دعوة للتجديد.

استخرجنا هذا المعجم من نصّ المذكرة ورأيناه يدور على نواة ومحيط، النواة هي «أنا» الشابي وقد حامت حولها من العناصر ما يجعل لها وجودا متميّزا يسمح لنا ضمن النقد الثقافي أن نؤكد من خلاله فكرة الريادة (النبي المجهول) وهي تدرأ شبهات نذكر منها ما قد يوهم به شعر الرجل عندما يؤخذ بالتّعجل في التحليل وفي التفكيك ونكتفي بواحدة لعلها الأهم.

يبدو الشابي في مذكراته - في المستوى الأول - مؤمنا بأن للأفراد دورا في الحياة الاجتماعية يمكن أن نقتبس لها من علم الاجتماع مصطلح الفاعل (الاجتماعي) لنرصد به الفكرة والطريقة التي توزعت بها في المذكرات، وتبدو ظاهرة التعالي - في المستوى الثاني - حالة نفسية قد توحي بالوضع المرضي، وهي في النّص قائمة على مبررات بناها صاحبها بطريقة موضوعية.

جاءت النواة / الأنا، محفوفة بثنائيات معبّرة في السياق الذي انطلقنا منه وهو الاقتباس من العلم البيولوجي وبدا الجوهر فيها قائما على ثنائية :

الشاعر - الأنا / القلب.

وهما طرفان محددان للهوية الجوهرية سواء على مستوى العلاقة الموضوعية والصلة بينهما قائمة على التواصل وعلى التعاضد أيضا. فالقلب في هذه الثنائية يمثل الذاتية، والشاعر يمثل الموضوعية، إذ القلب نبض كاشف عن عمق الباطن والشاعر ليس إلا موضوع التلقي ووعاء الاستمداد مما يفرزه القلب.

وجاءت الثنائية الفرعية لتدقيق أغوار الثنائية الأولى وفيها سبر لأغوار لا يمكن أن يفهمها إلا الشاعر، ولا يقدر عليها إلا من انساق لما تمليه عليه إيحاءات الحياة، وقد رسمها الشابي على نحو موجز يقتضب عالما من المشاعر عظيما:

الشـوق / الحنيـن.

وجاءت الثنائيـة الثالثـة المتمثلة في الإحالة إلى المدى الذي ينبض به القلب. بل إنها ثنائيـة عصفت بأفهـام الفلاسفة وأرباب الفكر وجعلتهم يقولون الأقاويل المتضاربة فيها، ولعل أدنى ما نسجله القول بجسميـة النفس وبروحانيتـهـا. وفي كل الأحـوال تبدو الثنائية قائمة على معنى العمق الذي كان يسعى إليه أبو القاسم الشابي:

النفس / الروح

وقد نسج الشاعر ثنائية فرعية أخرى تعضد كل ما سبق وتكشف عن المشروع الإبداعي الذي بشّر به وهي تنتهي إلى عنصرين راجعين إلى الطبيعة والكون وهما عند الشاعر ينتميان إلى العالم الواسع الخطير: إنهما الكون الذي كان يختزله في كيانه وكان يطمح إلى أن يعيش بهما حياة لنفسه بعيدا عن حماقات الناس وبعيدا عن السماجات التي استبدت بهم. أليس الحال أن نتساءل أين الذهول عن منطق الحياة، هو لدى الناس وهم يتهافتون على عاجل في الحياة بسيط إن لم نقل ساذجا أم هو لدى الشاعر العارف بنبض الحياة المستجيب للعروة الوثقى فيها وإنها لعروة الحق والاطلاع على الأسرار الأبدية ولكم تبدو في حجاب سميك عن عامة الناس، ولعل في العلاقة بين الطائر الغريب وهو واقع في إسار الحياة الدنيا يعيش غريبا بين الناس وهو في غربته غريب كما قال أبو حيان التوحيدي في الفصل الثاني عشر من الإشارات الإلهية من جهة أولى والبلبل السماوي الطامح إلى حياة أبدية ملؤها النشوة بالحياة العبقة وملاكها الشعور من معادن الصفاء من جهة ثانية:

الطائر (الغريب) / البلبل (السماوي).

وتندفق اللغة، طرفا ثانيا في هذه الثنائية الفرعية، وإنّ لها دور المشارك في عملية الإبداع ضمن سياق من الخلق قدّ على أطراف الشذوذ - الذهني المبدع - وقد انعكست الحال في هذه المقاطع كما انعكست في آثار الشابي كلّها.

شرعنا في مقاربة مذكرة لأبي القاسم الشابي مقاربة استلهمت من التوازي بين الخلية البيولوجية والخلية الثقافية، وحسبنا أن نقف بها عند الدور الذي تفيده فكرة الاستنساخ وهي تحوم حول الاعتياض عن النواة الجامدة بالنواة المتحركة.

الدائرة الثانية :

أبناء الحياة

البشر / الليل

الأهوام / القوم / الجحيم

الأنصاب / الجامدة / العالم

أبناء بلادي

تعبّر هذه الدائرة الثانية عن الكون الماثل وهو ما سخّر الشابي طاقته الإبداعية على نبذه وفضح آثامه. وليس من الاعتباط أن نربط كل المعجم في هذه الدائرة بمعجم الشابي في أغاني الحياة، وليس من الغريب أن نجعل القوم هم النواة في هذه الدائرة والقوم في الموروث والمكتسب هم العلة الناخرة في أعماق الشاعر وهم مقصد شكواه أيضا. ولقد أحيطت النواة في هذا الشكل بثنائيات منها :

أبناء الحياة / أبناء بلادي:

وفيها تحديد يتجلّى من خلاله نفس من السخرية الماكرة لأن ما يجمع بين الأبناء في الحياة وفي البلاد وقد رمز إليها بالقوم / النواة إنما هو الصورة والرؤية وقد حرص الشابي على أن يبين عن عنف الأثر الذي تحدثه عبر حشد من الثنائيات الإضافية ومنها :

البشر / العالم :

وهي ثنائية تفتح على الآفاق الشاسعة بيد أنها لا توّفر فرجة من نور داخل الديجور الذي انطلق منه الشابي بقدر ما تؤكد ضيق المحبس الذي يعشيه الشاعر. وقد آل به الأمر إلى النظر إلى العالم وإلى البشر من خلال الموقف من الواقع المريض الذي كان يقضّ مضجعه.

الأنصاب الجامدة/ الليل :

تختصر هذه الثنائية رؤية للشابي تكشف عن الصلة بين الطرفين وهما الأنصاب الجامدة من جهة الماثل المحنط الدافع إلى المحافظة وإلى التقليد من جهة

والليل بما هو عتمة وظلام يكاد لا يبصر فيه الكائن البشري سوى المجهول من جهة ثانية، إنما هي ثنائية قائمة على قرينة أوجدها الشابي بين الجحود والسواد. ولعل في هذه الثنائية ما يكشف عن موقف الشابي من المحيطين به من الذين وصفهم في شعره بالأوصاف المشينة الراجعة إلى فن في التصوير وإلى تشكيل بلاغي رسم لوحة لهم قاتمة في أغاني الحياة.

تفضي خلاصة هذه الدائرة إلى استدعاء فكرة ملكت بزمام الثقافة العربية الإسلامية ومؤدّاها أنّ التقدم لا يكون إلا نحو الأسوء.

ألسنا إزاء تشكيل لنواة جديدة ابتدعها الشابي من خلال المقابلة بين ما يريده «القومُ له وما يحرص على أن يكتسبه بذاته ؟ وإنّ في المقابلة انخراطا منه في عمل تأسيسي مؤداه العزم على التخلص مما يقيده به القوم، وذلك عبر ما يرمزون إليه من التّعلق بأهداب الماضي. وفي ثنايا المقابلة بناء لنواة جديدة منطلقها من ذات الشابي، وليست الذات هنا مقصورة على الغاية بقدر ما هي إحالة إلى «الأنا» بما هي تراكم لكل «أنا» مركوز في كل المتلقين فهي عربون التواصل بين المبدع والمتلقي في بيئة تونسية كانت بحاجة إلى الدعوات القابضة على روح التجديد والتطوير في آن.

الدائرة الثالثة :

المستقبل   موسيقى الوجود

اليوم   الصباح   الآن (+ 3)

صورة الحياة   أدمغة مفكرة

الرفوفة

تعبّر هذه الدائرة الثالثة عن المأمول عند الشابي فهي - برمتها - تتحول إلى محيط للدائرة السابقة، وتتمثل وظيفتها الثقافية في الكشف عن المنتظر وتأكيد المرجو عنده، وفي هذا من التناغم اللطيف في معجم الشابي وفي سجلات الكلام عنده، ما يحتفظ لـ «الصّباح» بالرمزية العميقة المبشرة بإيمان عند الشاعر لا يخرج عن كون أنّ الآتي إنما هو الأفضل.

وقد دارت دلالات الصباح بوصفه النواة في هذه الدائرة على ثنائيات وهي :

- في مستوى التوقيت والزمن : اليوم - الآن

وتحتمل هذه الثنائية دلالتين متلازمتين، ترجع الأولى إلى ذات الشاعر وهي .... إلى منعطف عنده وعلامته الوعي ...وترجع الدلالة الثانية إلى الإحباط الملم بأبي القاسم، وكأن اليوم والآن نقيضان يعبران عن عمق الإشكال المتمكن من ذات الشابي، وكأن الصباح ملتقى سبل متضاربة منبئة بأن العسر يهيمن على الوضع السائد.

- في مستوى الحالة النفسية، وهي علامة على أنّ الصباح وإن هو ظرف عسير، يسعى إلى الاستجابة للرؤية العميقة عند الشابي وهي كسر الموجود والتأسيس للمنشود.

الطرف الأول خلجة النجوم والثاني رفرفة الأحلام وهما يبدوان في الظاهر خارجين عن حالة الشاعر عن عوالمه الباطنية على أن التّدبر المتأنّي يحمل إلى الوقوف عند الصلة بين الشاعر والمحيط والصباح. فالخلجة والرفرفة من ذات الشاعر وهما ينعكسان بطريقة حميمة في النجوم والأحلام.

- وفي مستوى الرؤية وهي نوعان:

الرؤية الماثلة والرؤية الآتية، أما الأولى فقوامها على إضفاء الصفات النابذة لليأس على الواقع، فالحياة صور، وهي وضوح يجدف ضد تيّار العوائق والعراقيل وموسيقى الوجود المكملة للمشهد المستلهم من الجمالية، وفيها يتعاضد البصر مع السمع على إيقاع الفنّ الراجع إلى رمزية الصباح، وأما الثانية فمردها إلى الأحلام على أنها أحلام لا تمتّ إلى الخيال الخارق بصلة، إنّها أحلام الشاعر وهي من بنات الواقع الممكن. وقوام هذا الواقع على الدعوة إلى تغيير المائل، وإلى

كسر الأصنام التي تصوغ له الأسباب المتينة للوجود المزيف.

يهدي هذا النص السبيل إلى التأويل وقد رتبنا له مراتب منها :

1 – المقابلة الأولى بين الشابي وأبيه :

لا نعني بهذه المقابلة المعنى الحسّي بل المعنى الرمزي، فقد عرفنا الحنين الذي يكنه أبو القاسم لأبيه وعرفنا مدى التعلق الذي يشدّه إليه فاستثناء البعد الحسي ضروري في هذا السياق. وأمّا البعد الرمزي فهو الذي نحتاج إليه في إطار المقاربة المتوازية بين الخلية البيولوجية والخلية الثقافية. يعني الأب في عملية تأويل النص التراث/الموروث وهما يكادان يستويان عند الشابي في هذا المذكرة فهو عماد الأخذ عن السابقين وهو عمدة العمل بما يراه السابقون، وقد حدد هؤلاء للابن مهمة الخلافة للوالد ومحّضوا كل فعل منه نفيا للاجتهاد في السير على منوال الوالد. وتأكدت الظاهرة بانتحاء ناحية العمل القضائي إلزاما بالطاعة التي تكاد تكون مطلقة، وفي ذلك امتنان للوالد ومحافظة على المكانة التي ارتقى إليها.

والابن – أبو القاسم الشابي – نافر من وظيفة القضاء عازم على التحرر من التبعية، قاصد إلى اختيار مصيره وكأنّ المصير لديه محتوم بإرادة منه لا تلين وهو الشاعر الذي عزم على أن ينكّب عن كل المتعلقات بالحياة العادية وعن كل العوائق التي تحول بينه وبين مبتغاه. أليست المقابلة – على مستوى الرمز – بين الأب والابن مقابلة مؤداها الوقوف عند الفرق بين التعلق بالتراث– الموروث الجاهز من ناحية والعزم على بناء مرجعية جديدة تحكم للنواة أصولا مختلفة عن المهد، فهي مرجعية تحرير النواة، ولا معنى البتة لوأدها من الأصول الأولى بقدر ما لا يخرج عن المراجعة وعن التمرد في سياق الخلق والإضافة. وعلى هذا النحو ندرك جسامة الدعوة التي تبناها الشابي في تغيير النسق الثقافي من قاعدة التقليد المشبع بالأخذ عن الآباء والأجداد إلى تنوير العقول عبر صقل الذائقة والعملية الإبداعية بصفة عامّة ؟

2 ـ المقابلة الثانية بين الشابّي وسائر الناس:

وهي مجتزأة من المقابلة الأولى إلا أن الفرق بينهما كامن في قوة الرفض لدى الشاعر. لقد كمنت في المقابلة الأولى الرموز الداعيّة إلى اختلاف الابن عن الأب وأما المقابلة الثانية ففيها نصيب من إرادة في دائرة التفكير والتصرف. وقد نضّد الشابي لها عناصر تنضيدا يرمي إلى رسم التباين بينه وبين سائر الناس.

– للشاعر مذهب في الحياة يختلف عن المذهب المتبع من عامة الناس، وفي اختيار المذهب مادة التمييز بينه وبينهم إشارة إلى ما يفصل بينهما من موانع في قطاع التفكير وإلى القرار المتخذ بعد تجريب ودربة ومران من رفض للعشرة بين الناس. أليس هذا المذهب علامة صريحة على الفرق في المسلك الفكري الذي آثره أبو القاسم وهو ناجم عن اختيار مرجعية مختلفة على مستوى النواة؟ أليس المذهب أمارة على الاجتهاد في صياغة نواة جديدة قد تبدو كافية للشاعر لصياغة خلية ثقافية مستجدة، وهي في الآن ذاته صالحة للمتلقين الساعين إلى العمل بالتجديد وبالتطوير؟ ألسنا إزاء نوعين من الناس، نوع مقلد تابع لكأنّه راغب عن الحياة الحقيقية، ونوع يستدرجه الشاعر نحو الخروج عن عتمة التمسك بأهداب التراث إلى التفطن إلى ما هو من صميم الوجود وهو الصباح الجديد الذي بشّر به الشابي في شعره وفي هذه المذكرة أيضا ؟

ـ للشاعر غرابة تأخذه إلى عوالم خاصة لا يدرك مداها إلا من أشربت همّتهم زفرات الشعَر ومنابعه، الغرابة هي مكمن الافتراق بين الشاعر وسائر الناس. وهي غرابة الوعي أن الكون لديه مختلف وأن الإدراك عنده منوط بالحساسية المرهفة. وترسم الغرابة في نفس الشاعر بينا تحبها نفسه ولا يحبها سائر الناس فيكون الانتقالُ من مذهب فيه مسايرة للعادي وللمألوف إلى

المذهب المختلف بينه وبين الناس. أليس هو الانتقال من المذهب سليل العقل والتفكير إلى الرسوم المتباينة الباهتة القائمة بينه وبين سائر الناس وتلخّص في الشعور والأحاسيس والوجدان بصفة عامة. أليس هو الانتقال الذي يعلن التفرد؟ وليس كالتفرد دعوة للتأسيس الجديد وهو تأسيس يبتغي الأجيال الجديدة التي تعمل حسب المذهب الذي اختاره الشابي وهي تنقاد للسنن والرسوم التي ارتاحت لهما نفسه.

ماذا نستنتج من خلال المقابلتين بالرجوع إلى التوازي بين الخلية البيولوجية والخلية الثقافية؟ الاستنتاج الأول راجع إلى تجديد النواة بالقياس إلى المقابلة الأولى.

والاستنتاج الثاني آيل إلى تجديد عمل الأجيال بالقياس إلى المقابلة الثانية.

ونحن هنا إزاء القراءة الإيجابية المستلهمة من نظرية الاستنساخ سعيا إلى التطوير لا عملا بقتل الموروث بل عملا بإحياء الحركة فيه. وإنّ في ما دعا إليه الشابي إحياء للموروث وإن غرتنا عملية التأويل فإننا نقول بمبدإ الذهاب إلى ظاهرة التجديد الجوهري. وعلى هذا النحو نميل إلى التعامل مع نظرية الاستنساخ - بالمقاربة البناءة لا بالعملية المهلكة للنواة - عبر الإبداع الأدبي.

ليس أمضى من الإبداع في تحريك الخلية الثقافية وفي حمايتها من الجمود ومن الرضى الأعمى بالتقليدي. ولعلّ هذا السبب هو الذي يدفعنا إلى القول إنّ الحركة التحريرية التونسية تدين في أطراف منها كبيرة لأبي القاسم الشابي لأنّه حرّر النفوس عبر تحرير الذائقة وعبر الممارسة الإبداعية المنتشلة من التقليد ومن المرجعية الماضوية بصفة عامّة.

الهوامش والإحالات

1) هو الوزير الأول خليل بوحاجب ابن الشيخ سالم بوحاجب

2) أبو القاسم الشابي، المذكرات، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الطبعة الأولى دار الغرب الإسلامي 1994، تحقيق ومراجعة كمال عمران صص100- 103

3) Colin Mastres ; Notre A.D.N et Nous, vivre avec les Biotechniques, traduit de l'anglais par Sophie Zuber - série Va Savoir , Paris 2008 - 1er chapitre.

4) انظر على سبيل المثال محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987.

5) الشوكاني، محمد بن علي، القول المفيد في أدلة الاجتهاد والتقليد، دار القلم الكويت 1976

6) فهمي جدعان، أسس التقدم عند مفكري الإسلام ط3 دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الأردن 1988

7) انظر كتاب: ياسر سليمان، اللغة العربية والهوية والقومية، جامعة إدمبرة للنشر ص «à وما بعد.

8) MCLAREN ANNE , Le Clonage , conseil de l'Europe (Regard éthique) Paris, 2002 1er chapitre

9) نفسه صص 45-52

10) الأمثلة كثيرة في هذا السياق : أبو العلاء المعري الذي أبدل سنة الكتابة النثرية مما غلب عليها من عقل إلى خيال والسنة الشعرية من الخيال إلى العقل في اللزوميات وكذلك الشأن مع ابن خفاجة قديما ومع الشابي شعرا حديثا ومع بدر شاكر السياب . . . أليست الأمثلة بحاجة إلى الدرس في إطار ما يستجد من المناهج ومن المقاربات وهي من دعائم التطوير في الثقافة وفي الإبداع.

من أجل أجوبة عرفانيّة عن سؤال عبقريّة الشابّي

محمد صالح بن عمر

كان لفظ «العبقرية»، إلى عهد قريب، من الألفاظ التي يتحاشى جل العلماء استعمالها، لارتباط دلالاته منذ القديم بحقل الخرافة، مفضلين عليه المصطلح العلمي الحديث «التفوّق الذهني» (1). وذلك لإمكان إخضاع الملكات الذهنية بأنواعها لدى الفرد لضوابط القيس الموضوعي الصارم بإجراء اختبارات علميّة فائقة الدقّة. لكن ها إنّ علم العرفانيات (2) - وهو علم وليد لكنه آخذ في النماء والاتساع - ينكبّ منذ بضع سنوات على ظاهرة «العبقريّة»، مفرّقا بينها وبين «التفوّق الذهنيّ».

وعلى الرغم من أنّ هذا المبحث لا يزال في بدايته فقد يكون من المفيد أن نستثمر نتائجه الحالية من محاولة فكّ لغز لم ينفكّ يحيّر دارسي شعر أبي القاسم الشابي - وجلّهم إن لم نقل كلّهم من الأدباء وأساتذة الأدب - وهو السرّ في هذه الشعرية العالية التي تسم بعمق وكثافة نادرين قصائد ذلك الشاب الذي لم يعش سوى خمسة وعشرين عاما والذي امتدّت تجربته، مع هذا، إحدى عشرة سنة (1923 - 1934).

لن نبحث، إذن، في مظاهر شعرية قصائده الخارقة التي توقف عندها عشرات الباحثين والنقاد ولم يختلفوا إلا في شأن تفاصيل صغيرة لا تمسّ الجوهر. بل سنوجه اهتمامنا إلى الأسباب العميقة الكامنة وراءها، تلك التي تقصر عن إدراكها، بديهيا، مناهج تحليل الخطاب، علنا نكشف عن بعضها.

حين نتأمل المدوّنة البحثية والنقدية الضخمة التي تكوّنت حول تجربة الشابي لا نعدم بعض المحاولات العرضية المحدودة في الوقوف على تلك الأسباب إلا أنّها تظل، في حدّ ذاتها، غير مقنعة معرفيا بحكم طابعها الانطباعي أو التخميني. ويمكن اختزال هذه المحاولات في ثلاث أساسيّة أضحت من فرط التكرار شديدة الشيوع والتداول وهي: أوّلا: انتماء الشابي إلى البيئة الجريدية ذات الطبيعة الواحيّة الخلابة وإن لم يقم فيها إلا في فترات قصيرة، ثانيا: اكتشافه المبكّر للرومنطيقية العربية في وسط أدبيّ محلي كانت تطغى عليه الشعرية التقليدية نظرية وممارسة، ثالثا: إصابته بمرض تضخم القلب الذي قد ترجع أعراضه الأولى، إلى عهد طفولة الشاعر الباكرة، ثمّ تفاقم تدريجيا مولدا لديه حساسيّة شديدة الإرهاف مقترنة برؤية تشاؤمية قاتمة للحياة والوجود.

ولئن كنّا لا ننفي، مبدئيا، إسهام هذه العوامل كلها أو بعضها في إذكاء شاعرية الشابي الخارقة فإنه لا يمكن عقلا أن تكون هي التي أوجدتها. وإلا فلم لم تنجب البيئة الجريدية شاعرا آخرا في مثل نبوغ الشابي ولمَ لم ترتق إلى مستوى تجربته الفنية تجارب الشعراء التونسيين الذين عاصروه واستهوتهم مثله الرومنطيقية في وقت مبكر مثل مصطفى خريّف وسعيد أبي بكر ولا تجارب الذين أصيبوا من بعده بأمراض قاتلة؟

هكذا نرى إذن، أنّ العوامل الخارجية مهما كانت قوّتها ودرجة تأثيرها فلا يمكن أن تفسّر وحدها تفتّق الملكات الإبداعية لدى شخص ما. بل قصارى ما تضطلع به هو المساعدة على تنشيط تلك الملكات بعد تفتقها. وهذا ما يدعو إلى النبش تحت العوامل المذكورة علّ التنقيب يكشف لنا عن العوامل الذاتية الحقيقية الكامنة في الأعماق.

نميل إلى الاعتقاد بدءا أنّ الشعرية العالية في قصائد الشابي ليست ناتجة عن مجرّد إحكامه للصناعتين العروضية والبلاغية وإلمامه بمعجم اللغة العربية الفصيحة ودقائقها النحوية والأسلوبية. وذلك بحكم صغر سنّه وقصر تجربته. وإنما نفترض أنها ترجع أصلا إلى تمتعه بملكات إبداعية فطرية ولادية خارقة. وهي التي تسمّى مجتمعة «عبقرية». ولإثبات صحّة هذه الفرضيّة سنحاول النظر في مدى استجابته للشروط العرفانية التي حددت «للعبقرية»، انطلاقا من مدوّنته الشعرية.

لا تتحدّد صفات «العبقري» بالمقارنة بينه وبين الإنسان العادي وإن كنا نحن في تونس لا نزال، مع الأسف الشديد، نخلط بين هذين حتى في بعض الأطروحات والرسائل الجامعية وإنّما بينه وبين المتفوّق الذهني. وأوّل فرق بينهما أنّ المتفوّق الذهني غالبا ما يتهيّب المغامرة خوفا من الاخفاق، حرصا منه على اجتناب الوقوع في الخطإ لما جبل عليه من قدرة فائقة على استيعاب المعلومات وتوظيفها في التطبيق. وهو ما يدفعه إلى محاولة السيطرة على الواقع والتحكم فيه بدلا من الرغبة في تغييره. أمّا «العبقري» فهو مسكون، ولاديا، بحبّ المغامرة. وهو ما يجعله يضيق ذرعا بالسائد فيتمرّد على القيم المستتبة ويعلن الرفض القاطع للامتثالية (3) بجميع أشكالها. والأمثلة على ذلك في شعر الشابي كثيرة، شديدة التنوّع. واللافت في هذه الثورة العارمة الساحقة أمران: الأول هو شموليتها. فهي موجهة ضدّ الاستعمار («إلى طغاة العالم» ص ص 206 – 261) وضدّ الشعب («النبيّ المجهول ص ص 145 149-) معا بل ضدّ الجنس البشري مطلقا والكون الذي يأويه. وفي هذا يقول («زوبعة في ظلام» ص 255):

لو كان هذا الكون في قبضتي
ألقيتـه في النـار، نـار الجحيـم

ما هذه الدنيا وهذا الـــــورى
وذلك الأفق وتلك النجـــوم

النار أولى بعبيـــــد الأســـى
ومسرح الموت وعشّ الهموم

أمّا العنصر الثاني البارز في هذه الثورة فهو أنّ دوافعها الأصلية نفسيّة عاطفية لا فكرية إيديولوجية. وهذا العنصر بالغ الأهمية في القضية التي نحن بصدد تدارسها. ذلك أنّ خصائص العبقري الثابتة أيضا أن يكون على عكس المتفوّق الذهني شخصية انطوائية (4) لا بسيطة. فالمتفوق في حاجة إلى التواصل التام مع محيطه البشري للسيطرة عليه وتسييره. أمّا العبقري فإنه يقيم حواجز منيعة شاهقة بينه وبين الآخرين لا حذرا منهم أو وجلا بل تعاليا عمّا همّ فيه من وضاعة وانحطاط. وذلك لإحساسه العميق بالتفرّد وسط قطيع ليس من نفاسة معدنه ونقاوة جوهره ومع ذلك يشيح عنه احتقارا أو تجاهلا أو إعراضا.

هذه المعاني عالية التردّد في شعر الشابي من ذلك قوله («مناجاة عصفور» ص 106):

ما في وجود الناس شيء به
يرضى فؤادي أو يسرّ ضميري

فإذا استمعت حديثهم ألفيته
غثا يفيض بركّة وفتـــــــــــور

وإذا حضرت جموعهم ألفيتني
ما بينهم كالبلبل المـأسـور
متوحّدا بعواطفي ومشاعري
وخواطري وكآبتي وسروري
ينتابني حرج الحياة كأنني
منهم بوهدة جندل وصخور

وقوله في قصيدة «النبي المجهول» (ص 147):

هكذا قال شاعر فيلسوف
عاش في شعبه الغبيّ بتعس
جهل الناس روحه وأغانيها
فساموا شعوره سوم بخس
فهو في مذهب الحياة نبيّ
وهو في شعبه مصاب بمسّ

وقول في قصيدة «أحلام شاعر» (ص 167):

ليت لي أن أعيش في هذه الدنيا
سعيدا بوحدتي وانفرادي
أصرف العمر في الجبال وفي الغابات
بين الصنوبر المياد
ليس لي من شواغل العيش ما يصرف
نفسي عن استماع فؤادي

وممّا يدلّ على أنّ انطوائية الشابي حالة ولادية لا مكتسبة أنها تقترن لديه بكآبة متأصلة. ومن خصائص هذا الضرب من الكآبة غموض أسبابها عند المصاب بها نفسه. وقد صوّرها الشاعر بوضوح في قصيدته «الكآبة المجهولة» (ص ص 46 - 48)، وممّا جاء فيها قوله:

كآبتي خالفت نظائرها
غريبة في عوالم الحزن
كآبتي فكرة مغردة
مجهولة من مسامع الزمنِ

وقوله:

كآبة الناس شعلة ومتى
مرّت ليال خبت مع الأمد
أمّا اكتئابي فلوعة سكنت
روحي وتبقى بها إلى الأبد

يؤكّد هذا، إذن، ما ذهبنا إليه، منذ حين، من أنّ ثورة الشابي ذات طابع نفسي عاطفي لا فكري إيديولوجي، إذ هي نابعة من كآبة ولادية دفعت بالذات إلى الانطواء. ولمّا اقترن لديها ذلك الانطواء بمواهب خارقة وعت تفرّدها وسط محيطها الاجتماعي والثقافي الضيق والكوني الفسيح على حدّ سواء، مقابل استهانة ذلك المحيط بعبقريتها. فوجدت نفسها مدفوعة دفعا إلى الثورة على كل شيء ثورة عاتية مدمّرة لا تبقي وتذر.

وللزيادة في توضيح أسباب هذه الثورة باستطاعتنا أن نعدّد الأمثلة التي عبّر فيها الشابي عن شعوره بالإحباط (5) سواء داخل مجتمعه أو وسط الكون. والشعور بالإحباط هو أيضا من المشاعر الملازمة للعبقري، لأنه هو الذي يشكّل لديه حافزا على مصادمة السائد أملا في تجاوزه وإحلال محلّه بديلا إيجابيا مشرقا.

يقول الشابي في قصيدة «المساء الحزين» (ص 99):

وأقبل كـلّ إلى أهلـه سـوى
أملي المستطار الغريب
فقد تاه في معسبات الحياة
وسدت عليه مناحي الدروبْ
وظلّ شريدا وحيدا بعيدا
يغالب عنف الحياة العصيب

ويقول في قصيدة «الدنيا الميتة» (ص 271):

الشاعر الموهوب يهرق فنه
هدرًا على الأقدام والأعتاب
ويعيش في كون عقيم ميّت
قد شيدته غباوة الأحقاب

ومن الحالات القارّة أيضا لدى العبقري الانشطار (6). وهو ضرب من الإحساس بالغرابة يصيب الصورة الذهنية التي حملها الفرد لذاته وللواقع. وتتجسم هذه

الحالة عند الشابي في شعور قوي بعدم التوافق بين عقله الهادئ وقلبه الجموح. وقد خصص لتصوير هذا الشعور قصيدة برمتها هي قصيدة «أكثرت يا قلبي فماذا تروم» التي يقول فيها:

يا قلبي الداجي إلامَ الوجود؟
إن لم ألم قلبي فمن ذا ألوم؟
مالك لا تصغي لغير الأسى
مالك لا ترنو لغير الكلوم؟

ويشمل هذا الإحساس بعدم التوافق علاقة ذات الشاعر بالواقع. وفي ذلك يقول «صوت تائه» (ص 116):

شرّدت عن وطني السماوي الذي
ما كان يوما واحدا مغموما
شرّدت عن وطني الجميل... أنا الشقي
فعشت مشطور الفؤاد يتيما
في غربة روحيّة ملعـــــونة
أشواقهاتقضي عطاشا هيما

ومثلما نلاحظ في هذين الشاهدين يؤدّي الإحساس بالانشطار إلى صياغة أسئلة وجوديّة. وهو ما قد يمهّد السبيل إلى تصميم البديل الايجابي المنشود. وعندها تتحقق الإضافة التي لا يقدر عليها بديهيا إلا العبقري.

لكن هذه الحالات الأربع: الانطوائية والكآبة المتأصلة والشعور بالإحباط والانشطار وإن كانت مشتركة مع المصاب بانفصام الشخصية (7) فإنها لدى العبقري لا تؤدي إلى الانهيار التام والاستسلام لأنه، بخلاف ذلك المريض، يجد متنفسا في الإبداع، بفضل ملكاته الفنية الخارقة وهي قدراته التخييلية والحدسية والإدراكية والحسية الفائقة. وهذا هو السبب الذي يجعل ثورته على السائد ثورة إيجابية أي بناءة إذ هو يهدف لقيم على أنقاض ما يهدمه بديلا جديدا.

كما أنّ تلك الحالات وإن كانت مجتمعة من قبيل الذهانات (8) لا العصابات (9) أي باللغة العامة ضربا من الجنون فإنها لا تصل عند العبقري إلى درجة الاختبال بالمعنى الطبي أي فقدان العقل تماما. بل تبقى في مستوى ما يسمّى «الجنون الفني». وهي صفة ملازمة للمبدع مهما يكن المجال الفني الذي ينشط فيه.

فما هي مواصفات هذا «الجنون الفني»؟ وإلى أي حدّ تنطبق على أبى القاسم الشابي من خلال شعره؟

يتشكل الجنون الفني في أربعة مظاهر أساسية هي: الصدور عن اللاعقل (10) والجاذبية إلى أسفل وغريزة الموت (11) والانخطاف.

فالصدور عن اللاعقل هو من أهم الأسس التي أرسى عليها الشابي مفهومه للشعر.

وذلك بأن عدّ الشعور المصدر الأوحد للإبداع الفني. وقد صوّر هذا المفهوم في قصيدته «فكرة الفنان» التي يقول فيها (ص 187):

واجعل شعورك في الطبيعة قائدا
فهو الخبير بتيهها المسحور
صحب الحياة صغيرة ومشى بها
بين الجماجم والدم المهدور
....
....
والعقل رغم مشيبه ووقـــــــاره
مازال في الأيام جدّ صغير
يمشي.... فتصرعه الرياح فينثني
متوجعا كالطائر المكســـور
ويظلّ يسأل نفسه متفلسفــــــــا
متنطسا في خفــة وغــرور:
عمّا تحجبه الكواكب خلفهــــــا
من سرّ هذا العالم المستور
وهو المهشم بالعواصف! يا له
من ساذج متفلسف مغرور

وفي سياقات أخرى يستخدم الشابي حرفيا «الجنون» بالمعنى الايجابي لا السلبي كما في قوله («تحت الغصون» ص 244):

قبليني وأسكري ثغري الصادي

وقلبي وفتنتي وجنـوني

وفي قوله متحدثا عن المساء («المساء الحزين» ص 93):

أعـاد لنفسي خيالا جميلا لقد حجبته صُـروف السنينْ

فطافت به هجسات الأسى وعادت لها خطوات الجنونْ

فهذا المفهوم للإبداع الفني هو الوحيد الذي يقرّه علم العرفانيات، على اعتبار أنّ المقلد المتبع لا يبرح الدوران في فلك العقلي. لذلك فقصارى ما يقدر على إنشائه هو جودة الصناعة. أمّا الابتكار في هذا المجال فهو حصرا من ثمار النشاط اللاعقلي للإنسان. وهذا هو السرّ فيما يتسم به العمل الإبداعي الحقيقي من توهج وحيوية وما يتولد عنه لدى المتقبل من ارتباك واندهاش. وهو ما ينطبق تمام الانطباق على كل قصائد الشابي بلا استثناء حتى التي كتبها في طفولته.

وأمّا الجاذبية إلى أسفل (12) فتتجسّد في ضرب من «النزول» تحل بمقتضاه في ذهن الفنان النواة الدلالية التأسيسية للعمل الفني الذي سينشئه ثم تفاصيله الواحد تلو الآخر. ويتحقق كل ذلك في حالة من المعاناة الشديدة تشبه المخاض، لا تتوقف إلا عند ميلاد الأثر. وإنّ هذه الحالة بالذات هي التي كانت تنتاب الشابي – حسب شهادة صديقه زين العابدين السنوسي – عند إنشائه لقصائده. وفي هذا يقول:

«إذا رجعنا إلى أدبائنا المعاصرين عرفنا أنّ المرحوم أبا القاسم الشابي لم يكن يستنزل الشعر ولكنه كان يفيض عليه مهاجمة تمنعه الراحة والنوم. فيصوغ القصيدة بيتا بيتا ويتهجى كل واحدة بمفردها في ليله وظلامه الدامس ولا تفارقه تلك الحال حتى يستفرغ ما جاش بضميره شعرا محكما».

وندرك من هذا أن الشاعر العبقري ليس ذاك الذي يذهب إلى القصيدة ليكتبها بل هو الذي تأتيه القصيدة منقادة وتنكتب على يديه.

ويفسّر علماء تحليل النفس حركة النزول تلك بأنها من فعل غريزة الموت الكامنة في لاوعي الكائن البشري. فمثلما أن غريزة البقاء تدفعه إلى التغذي والتوقي من الأخطار فإن غريزة الموت المضادة لها تجعل خلايا جسمه تحنّ لا شعوريا إلى ما كانت عليه قبل أن تدبّ فيها الحياة. وهذا الحنين اللاواعي وهو ضرب من الاستجابة لجاذبية خفية غالبا ما تتجسم في إحساس لا واع قوي بالسقوط في هوّة الفناء. وإنّ المتأمل في شعر الشابي بيتا بيتا ليلاحظ التواتر المرتفع لصور الموت المقترنة بالانحدار. من ذلك قوله في قصيدة «الأشواق التائهة» (ص 166) مخاطبا صميم الحياة:

كنت في فجرج المغلّف بالسحر

فضـــــاء من النشيد الهـــادي

وسحابا من الرؤى يتهــــادى

في ضميـــــر الآزال والآبــــــاد

وضياء يعانق العالم الــرحب

ويســـــرى في كـــل خـاف وبـاد

وانقضى الفجر . . . فـانـدثرت

من الأفق سرابا إلى صميم الوادي

ويقول في قصيدة «في ظلّ وادي الموت»(ص 205):

ثم ماذا؟ هذا أنا صرت في الدنيا

بعيدا عن لهوها وغناها

في ظلام الفناء أدفن أيامي

ولا أستطيع حتى بكاها

وزهور الحياة تهوي بصمت

محزن مضجر على قدميّا

جف سحر الحياة يا قلبي الباكي

فهيّا نجرّب الموت هيّا

ويقيم علماء تحليل النفس علاقة بين هذه القوّة في الجذب إلى الأسفل والنشاط اللاعقلي للكائن البشري ويربطون في نطاق ذلك بين الفن والحب والضحك من جهة والجنون من ناحية ثانية، على اعتبار تلك المناشط أو الحالات تحلّ بالإنسان حلولا دون أدنى إرادة منه.

لكن هذه القوة الجاذبة إلى أسفل ليست لها، على كل حال، الهيمنة المطلقة على الذات المبدعة إذ تتصدى لها وتخفف من حدّتها لدى العبقري قوة ضديدة رادعة هي قوّة الانخطاف. وهي عبارة عن ضرب من الاتصال الدماغي (13) بمصادر إلهام بعيدة خفية يحس بوجودها الفنان دون أن يكون قادرا على تحديد مواقعها. ونجد في شعر الشابي إحالات مكثفة إلى تلك المصادر التي غالبا تتخذ صور كائنات خارقة يستنطقها ويستلهم منها الأفكار والمعاني على عادة اليونانيين القدامى نحو «غانيات الشعر» (ص 82) و«العذارى الخالدات» (ص82) و«ربة الشعر» (ص99) و«عروس النور» (ص 107) و«بنات الظلام» (ص 108) و«عذارى الغاب» (ص 131) و«آلهة الشرور» (ص 192) و«ربة النسيان» (ص 195) و«بنات الجحيم» (ص 197) و«عرائس الغاب» (ص 225) و«عروس الجبال» (ص228) و«عذارى الشعر» (ص 237).

ومن صفات العبقري الثابتة أيضا ميله إلى الاستشراف الزمني. وذلك بالتنقل بين الأزمنة الثلاثة جيئة وذهابا، بحثا عن موقع مناسب تكون منه الرؤية شاملة. وفي شعر الشابي حضور قويّ لهذه النزعة. من ذلك قوله في قصيدة «النبي المجهول» (ص 148):

كان في كوخه الجميل مقيما
يسأل الكون في خشوع وهمس
عن مصبّ الحياة أين مداه؟
وصميم الوجود أيان يرسي
وأريج الورود في كل واد
ونشيد الطيور حين تمسي
وهزيم الرياح في كل فج
ورسوم الحياة من أمس أمس
وأغاني الرعاة أين يواريها
سكون الفضا وأيان تمسي؟

وقوله في قصيدة «صفحة من كتاب الدموع» (ص 156) متحدثا عن الشاعر:

بالأمس له شفق في الكون
يضيئ الأفق تورّده
واليوم لقد غشّـــــاه الليل
فما في العالم يسعده
غنـاه الأمـس وأطربـه
وشجـاه اليوم فمـا غده؟

وقوله في قصيدة «في ظل وادي الموت» (ص 203):

نحن نمشي وحولنا هاته الأكوا
ن تمشي . . . لكن لأيــة غايه؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس
وهــذا الربيــع ينفــخ نــايه
نحن نتلو رواية الكون للموت
ولكـــن مـاذا ختـــام الروايــة؟
هكذا قلت للرياح فقالت:
سل ضمير الوجود: كيف البداية؟

خــــاتمـــة:

يتضح جليا، إذن، أنّ شعر الشابي يستجيب عرفانيا لشروط العبقرية من حيث إنه يحمل بصمات ملكات إبداعية خارقة. وهو ما يفسر استمرار تفوق نصّه الشعري محليا ومغربيا سبعين عاما بعد وفاته رغم قصر تجربته زمنيا، كما يفسر تواصل انكباب الباحثين والنقاد على هذه التجربة إلى اليوم رغم ضخامة المدونة النقدية التي تشكلت حولها. وكل أملنا أن يلتفت إلى شعر الشابي ونثره الآن باحثون من غير اختصاص اللغة والآداب لا سيما في ميادين العصبيات (14) والجينيات (15) وتحليل النفس (16).

المصادر والمراجع

1) أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، الطبعة الخامسة، الدار التونسية للنشر، تونس 1980 .

2) Dean Keith Simonton, Genius and creativity : Selected papers, Ablex 1997

-Origins of genius : Darwinian perspectives on creativity Oxford University Press 1999.

3) Larousse de la médicine, Librairie Larousse, Paris 1976.

الهوامش والإحالات

1) التفوّق الذهنيّ (Le surdouement) .

2) العرفانيات (Les sciences cognitives) .

3) الإمتثالية (Le conformisme)

4) انطوائية (L'autisme) .

5) الشعور بالإحباط (La frustration) .

6) الانشطار (Le déboulement) .

7) انفصام الشخصية (Schizophrénie) .

8) الذُهان (La psychose) .

9) العُصاب (La névrose) .

10) اللاعقلي (L'irrationel) .

11) غريزة الموت (L'instinct de mort) .

12) الجاذبية إلى أسفل (L'attraction vers le bas) .

13) الاتصال الدماغي (La Connexion cérébrale) .

14) العصبيات (Les Neuro-sciences) .

15) الجينيات (Le génétique) .

16) علم النفس النفسي (La psychanalyse) .

أصوات الآخرين في أدب الشابّـي

فؤاد القرقوري

تطمح هذه المحاولة في البحث إلى الجمع بين محورين متكاملين، ونعني على وجه التحديد محور القضايا النظرية ومحور الدراسات الشابيّة.

فمحاولتنا هذه تريد أن تكون في الوقت نفسه قولا في أدب أبي القاسم، هذا المعين الذي لا ينضب، وتفكيرا في شأن الخطاب الأدبي بصفة عامة، وفي كيفية نشأته وتشكّله ونموّه وتطوّره.

محاولتنا هذه تجهد إذن إلى أن تكون في الوقت نفسه نقدا وتأويلا، ما دام مدارها على مدونة معلومة هي أدب أبي القاسم، كما تطمح إلى أن تكون بحثا إنشائيا (1) ما دام أفقها ومنتهاها الخطاب الأدبي في مطلق التصوّر أي بصرف النظر عن المكان والزمان واللغة.

ولن يكون النّقد أو التأويل منفصلا في هذه المحاولة عن العمل الإنشائي. إنّما ستجرى الأمور مجرى جدليّا على النحو الذي يكون به خطابنا في ذات الحين نقديّا إنشائيا دون فصل بين المستويين.

ونودّ أن نشير ـ بعد هذا ـ إلى أننا اخترنا أن نبحث في أصوات الآخرين في أدب الشابي ونحن تحت وطأة التصوّرات النظرية والمنهجية المتّصلة بنشأة الخطاب البشري بصفة عامة والخطاب الأدبي بصفة خاصة وبصيرورتهما.

وسيكون لنظرية التناصّ (2) حضور متميّز في عملنا هذا وخاصة على النحو الذي تبلورت به عند رائدها الرّوسي ميخائيل باختين (3).

فإن عدنا بعد هذا التقديم إلى أدب الشابي وإلى الدراسات التي غاصت فيه أو حامت حوله، لا حظنا أنّ هذه الدراسات ليست في جميع الحالات إلا أحد صنفين لا ثالث لهما.

فهي إمّا قول بإبداع الرجل وعبقريته ونبوغه يستوي في ذلك الدرس الأسلوبي والغرضي لأدبه، أو التأمّل الفلسفي فيه المدعوم بين الفينة والأخرى ببعض مفاهيم التحليل النفسي وهذا الصنف الأوّل من البحوث يمثل الجانب الأوفر من الدراسات الشابية.

أما الصنف الثاني الذي يشكّل جانبا صغيرا من هذه الدراسات فيضمّ بعض المحاولات ذات المنزع المقارني (4) الذي يسعى إلى إبراز مصادر أدب الشابي والمؤثرات القومية والأجنبية التي فعلت فيه فعلها، وجعلته يخرج أدبه على الصورة التي نعرف.

وتبدو العلاقة بين هذين الصنفين من الدراسات علاقة تقابل. فلئن بدا الصنف الأول منها حريصا على غرس الشابي وأدبه في العبقرية والابداع حدّ الارتقاء بهما إلى مستوى الأسطورة أحيانا، فإن الصنف الثاني يبدو أميل إلى نزع هذا الغلاف الأسطوري عن الشابي وأدبه، وأحرص على ردّهما إلى نصوص أخرى أثرت فيهما تأثيرا حتى كأنّه لا فضل للشابي ولأدبه سوى إعادة إنتاج هذه النصوص السابقة. بل إنّ لصاحب هذا البحث دراسة عنوانها «أثر رواية رافائيل» (5) للامارتين (6) بترجمة أحمد حسن الزيات (7) في قصيدة «صلوات في هيكل الحب» لأبي القاسم الشابي» (8) بيّن فيها تأثر الشابي الواضح برواية «رفائيل» تأثرا بدا في مستوى المعجم والعبارة والأسلوب، وقد سعينا إلى إبراز هذا التأثر بواسطة جداول مقارنة يبدو فيها نصّ الشابي في بعض الأحيان مكرّار النصّ «رفائيل».

لكنّ صاحب هذا البحث صار ينكر هذه الدراسة كلما عاد إليها بالقراءة والتفكير. لا يعني هذا أنّ ما عاينه من أوجه الشبه والتماثل بين النصين ما عاد قائما، لكنّه ينكر خاصة خلاصة دراسته، وقد جاءت في صيغة هذا السؤال: ما قيمة الابداع حين يكون إعادة انتاج لنصوص الآخرين؟

والحقيقة أنني أنجزت هذه الدراسة حين كنت مهتمّا بعلم الأدب المقارن وبمنهجه في البحث قبل أن أكتشف حدوده في ضوء نظرية التناصّ وآفاقها. وهي نظرية تبدو أكثر شمولا ووعيا بشروط نشأة الخطاب الأدبي نشأة لغوية واجتماعية تاريخية.

وكأنّ الانطلاق من هذه النظرية يجعل عنوان بحثنا هذا باطلا فأصوات الآخرين ليس أمرا يختص به أدب الشابي دون سواه، إنما قدر الأدب، أيّا كان صاحبه أو جنسيته، أن يصنع بأصوات الآخرين، ويؤلّف بكلامهم، ويكتب بنصوصهم، ما دامت اللغة مادة الأدب، وما دامت مفردات اللغة التي نستعملها مسكونة بأصوات الآخرين.

مأساة المتكلّم أنه ساعة التلفظ أو الكتابة لا يظفر بالكلمة البكر، إنّما هو الكلام المستعمل المستهلك المعاد، فاللغة مؤسسة اجتماعية. وقد أحسّ عنترة العبسي بوطأة هذه المؤسسة وبقيودها حين أراد أن يعبّر عن حبّه تعبيرا لم يسبقه إليه أحد. فقال: «هل غادر الشعراء من متردّم»؟ لكنّه سرعان ما انخرط في القول المتعارف عليه فوقف على الأطلال: «أم هل عرفت الدار بعد توهّم».

يبدو الأدب إذن مجالا تتصارع فيه قوتان متناقضتان: اللغة من حيث هي مؤسسة اجتماعية مسكونة بأصوات مستعمليها، ورغبة الأديب في اختراق هذه المؤسسة والنفاذ منها إلى عالم آخر لم يسمّ بعد ولم يعبّر عنه.

وكأنّ قدر الخلق بواسطة اللغة أن يتواصل فيه الصراع بين هاتين القوتين. لكن كأنّ سمة الابداع وآيته الكبرى أنّ المبدع حين يؤلّف بين أصوات الآخرين يوفّق في أن يخلق منها سمفونية هي من بديع صنعه ورائق تنغيمه. فإذا السمفونية جديدة رقراقة مناسبة وإن كانت مادتها من أصوات الآخرين.

فما نصيب أدب الشابي من الابداع في ضوء هذه المقدّمات؟

يبدو لنا من المهمّ في سياق الاجابة عن هذا السؤال أنّ نلحّ على أن الشابي كان في إنتاجه للأدب ينطلق من مبدإ نظري مؤدّاه أن لا سبيل إلى إبداع دون إرهاف السمع إلى أصوات الآخرين. وأصوات الآخرين المعنية بالأمر عند الشابي هي خاصة أصوات الأدباء الغربيين، وبالأخص أصوات الرومنطيقيين منهم. ومثل هذا التصوّر النظري لإنتاج الأدب «الحقّ» الذي عبّر عنه الشابي في سياقات عديدة من «الرسائل» (9) و«المذكرات» (10) وخاصة في «الإلمامة» (11)

الخطيرة التي قدّم بها لديوان «الينبوع» (12) لأحمد زكي أبي شادي، مثل هذا التصوّر وإن كان لا يرقى إلى دقة نظرية التناصّ ولا إلى شمولها الإنشائي، فإنّه مع ذلك يجعلنا نتلقّى حديث الشابي بعد ذلك عن الوحي والإلهام في قول الأدب بكثير من الحذر والوعي بنسبيّة الأمور، حتى لا نقع فيما وقعت فيه بعض الدراسات المعنية بالمسك بلحظة الإبداع وبالبحث عن منابت الشعر الأولى وعن ساعة المكاشفة الشعرية المتسربلة بالغموض.

على هذا النحو إذن أنصت الشابي مليا إلى أصوات أدبيّة دوّت قبله في دنيا الأدب. وما كان له أن يفعل غير هذا. ومن هذه الأصوات ماهو قومي صميم ينتسب إلى مجال الإبداع العربي. ومنها ماهو أجنبي غربي رومنطيقي بالخصوص. وقد بيّنّا في أطروحتنا التي عنوانها «أهمّ مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها» (13) طبيعة هذه الأصوات والسبل التي سلكها الشابي لالتقاطها وصياغة أدبه بواسطتها.

وإنّنا لنتصفح ديوان «أغاني الحياة» مثلا فإذا هو كالغاب عند الشابي مسكون بأصوات الآخرين ونصوصهم.

وتبدو علاقة الشابي بالأصوات التقليدية في بعض نصوصه علاقة انسجام كامل ينعدم فيها صوت أبي القاسم فلا نتبين نغمته، فينتفي الإبداع عندئذ، وتحل محلّه إعادة إنتاج النصّ التقليدي معجما وبلاغة. وتندرج في هذا الصنف من نصوص الشابي مجموعة من النصوص منها «الغزال الفاتن»، «إياك»، «كهرباء الغرام»، و«عود الغواني»، «ليلة عند الحبيب».

ولئن كتب النصّ الأول بتاريخ 23 فيفري 1923، أي قبل أن يصبح للشابي صوت بالمعنى الفيزيولوجي فضلا عن المعنى الأدبي الشعري، فإننا نرجّح أنّ سائر النصوص المذكورة والتي لا نعرف تاريخ كتابتها على وجه التحديد، إنّما ترجع إلى هذه الفترة أو إلى ما بعدها بقليل، أي قبل بداية اكتشاف نصوص المهجريين انطلاقا من سنة 1925.

لكن جانبا كبيرا من نصوص «أغاني الحياة» يبيّن أنّ علاقة الشابي بالأصوات التقليدية سرعان ما تأزّمت. وهذا التأزم الذي بدأ منذ سنة 1925 مثلما أشرنا إلى ذلك بلغ ذروته كما هو معلوم في محاضرته الشهيرة حول موضوع «الخيال الشعري عند العرب» (14).

على هذا النحو أقبل الشابي على كتابة النصّ المضاد. وقد اتخذ من الأصوات الرومنطيقية الغربية أداة «يخنق بها صوت الأب» استنادا إلى التعبير المتداول في المجال النفساني.

على هذا النحو استطاع الشابي بداية من سنة 1925، وبنسق تصاعدي متدرج، أن يستحضر في نصوصه أصوات الرومنطيقيين العرب والأجانب، وأن يذيبها في صوته على النّحو الذي تحقق به له الابداع، أي خلق نغمة جديدة بالتأليف بين أصوات أخرى سابقة.

وهذا الحكم نراه ينطبق على معظم نصوص «أغاني الحياة» التي كتبت بعد سنة 1925، مع تفاوت في الدرجة لا في الطبيعة ولعلّه ليس من باب الصدفة أن كتب الشابي في سنة 1925 قصيدة بعنوان «الصيحة»، وهي السنة التي انطلق فيها صوته من قمقم الكلام التقليدي.

ونوّد أن نتّخذ نصّ «صلوات في هيكل الحبّ» نموذجا للبرهنة على صحة ما نزعم. ففي هذا النصّ تتراءى نصوص هي رواية «رفائيل»، ورواية الأجنحة المتكسرة (15)، وغيرهما، وفيه تتداخل أصوات هي صوت لامارتين وصوت جبران وأصوات غيرهما من الرومنطيقيين. لكنّ نصّ «الصلوات» يتجاوز هذه النصوص. وصوت الشابي فيه واضح النبرات.

وإذ تناولنا هذه القصيدة بالدرس والتحليل في بحثنا الذي سبقت الاشارة إليه، فإننا نكتفي بتأكيد اعتقادنا أنّ الإبداع في قصيدة «صلوات في هيكل الحبّ» لا يتمثل في ترديد المعاني والصور الرومنطيقية المعروفة، أو في التركيب السردي البسيط الذي ركبّ به النصّ فحسب، بل يتمثل هذا الابداع خاصّة في البنية الإيقاعية والنغمية التي يمتاز بها النصّ.

فقد استطاع الشابي فيما يبدو أن يمتصّ نصين روائيين مع تفاوت في درجة التأثر، وأن يختزلها ويذيبهما في نسق إيقاعيّ ونغميّ أتاح له أن يقول الأشياء، قولا قديما جديدا، وأن يصف تجربة الحبّ وصفا معادا وبكرا في الحين ذاته. كذا يدور الكلام على نفسه في حركة لولبية لا تنتهي، فيتيح للآخر أن يقول مالم يقله الأوّل بواسطة ما قاله.

فهل في هذا بعض معنى قول أبي العلاء.

«وإني وإن كنت الأخير زمانه
لآت بما لم تستطعه الأوائل»؟

الشابي، جبران، لامارتين، عنترة، أبو العلاء، وغيرهم: تتعدّد الأصوات وتتداخل، وتتهادى ويحنّ بعضها إلى بعض، ويذوب بعضها في بعض، فينشأ عن ذلك أحيانا صوت مبدع يضاف إلى قائمة أعلام الإبداع. أمّا من ضاع صوته في زحمة الأصوات، أو جف الصوت في حلقه، أو مات على شفتيه مثل بطل المسعدي، فلا يستقيم له سدّ ولا يتيسرّ له إبداع.

وبعض ألوان النقد والتنظير كالأدب تماما تنشأ من أصوات الآخرين. كذا انطلقنا من الشابي فوصل بنا المطاف إلى المسعدي، وبين هذا وذاك من سميّنا ومن لم نسمّ من ذوي الأصوات أيضا.

إنّ الحوار بين الأصوات مفتوح لا ينتهي، ولأنّه كذلك فإننا نختم حديثنا عنه بالملاحظة الآتية: لقد خيل إلينا أنّ الحوار بين الأصوات والنصوص لا يمكن أن يكون ذا اتجاه تنازلي واحد فحسب، يكرس تأثير السابق في اللاحق، كما بدا لنا أنّ الصوت اللاحق يمكنه هو أيضا أن يؤثر في صوت سابق إن نحن اعترفنا بالوظيفة التي يضطلع بها فعل القراءة في حياة النصّ الأدبي.

وعلى هذا الأساس نزعم أن قصيدة «صلوات في هيكل الحبّ» يمكن أن تكون حاضرة في نصّ «رفائيل» للامارتين، بواسطة قارئ يعرف نصّ الشابّي فيتأثر به عند قراءة رواية لامارتين أو عند إعادة قراءتها وفهمها، والتقاط علاماتها وفك رموزها الدلالية.

وتأثّر قارئ «رفائيل» بنصّ الشابي قد يكون واعيا، وقد يتم بصفة غير واعية. ولكنّه في الحالتين يتيح للشابي أن يسمع في نصّ «رفائيل» كما سمعنا صوت لامارتين في نص الشابي.

هكذا يضاف صوت جديد إلى سمفونية الأصوات في الإبداع الأدبي هو صوت القارئ حتما، القارئ مفردا وجمعا.

الهوامش والإحالات

1) تقابل المصطلح الفرنسي «poétique»

2) تقابل المصطلح الفرنسي «Intertextualité»

3) مدونة نظرية التناصّ واسعة، راجع منها مثلا :

- «Mikhail Bakhtine, le Principe Dialogique, suivi des Ecrits du Cercle de Bakhtine» Tzvetan todorov.éd.du Seuil. Coll.Poétique, Paris 1981

- «Sêmeiôtiké-Recherches pour une Sémanalyse» Julia Kristeva, Ed. du Seuil, Coll.points 1968:

ـ Mikhaïl Bakhtine – (1895 – 1975) باحث روسي يعدّ من أبرز المنظرين للخطاب الأدبي وللخطاب عموما، ويعتبر من مؤسسي «نظرية التناصّ» ومبدإ الحوارية في الخطاب (راجع ترجمته في مقدّمة كتاب تودوروف المذكور).

4) نسبته إلى منهجية «الأدب المقارن».

5) Raphaël رواية نشرها الأديب الفرنسي لامارتين في سنة 1849، (راجع المقدّمة التي قدّم بها Jean des Cognets روايتي Graziella-Raphaël (Ed. Garnier Fréres 1960)

6) Alphonse De Lamartine (1790 1869) من مشاهير الأدباء الرومنطيقيين في الأدب الفرنسي.

7) أنجزت هذه الترجمة في سنة 1926، راجع : « Le roman, le conte et la nouvelle dans la littérature arabe moderne»

Henri Pérès Extraits des annales de l'Instisut d'Etude Orientales Tomme III 1937, p35

8) هذه الدراسة هي في الأصل بحث قدّم في «ندوة الشعر» التي نظمها قسم العربية في كلية الآداب والعلوم الانسانية بمنوبة في شهر ماي 1985. ثم نشرت في «حوليات الجامعة التونسية» العدد 25 السنة 1986.

9) عنوانها الكامل «رسائل الشابي» إعداد محمد الحليوي، تونس، منشورات دار المغرب العربي، ط 1، جانفي 1966.

10) عنوانها الكامل «مذكرات الشابي» تونس، الدار التونسية للنشر.

11) راجع نصّ هذه «الالمامة» وهي بعنوان «أدبنا العربي في العصر الحاضر» في كتاب: آثار الشابي وصداه في الشرق» أبو القاسم محمد كرّو، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ط 1، 1961، من ص 114 إلى ص 125.

12) ظهر ديوان «الينبوع» لأحمد زكي أبي شادي في سنة 1933.

13) تم اعداد هذه الأطروحة لنيل «شهادة التعمّق في البحث».

14) ألقيت هذه المحاضرة في سنة 1929.

15) رواية جبران المعروفة وقد نشرها في سنة 1912 (راجع مقدّمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران «تقديم وتنسيق ميخائيل نعيمة»، بيروت، دار ثادر، ص 17.

الشّـابّـِي : إيقـاع الحيـاة، إيقاع الشّعـر

محمّد الغزّي

1.1

لقصائد الشابي فتنةُ البدايات وغوايتها!

ومثل كلّ بداية كانت هذه القصائد حدثَ خروج وفعل تأسيس:

– خروج عن سلطة «الأنموذج» الذي أثّل في الشعر العربي تقاليدَ في الكتابة استحكمت صُوَرُها في العقول والأذهان حتى كانت بالقوانين أشبهَ.

– تأسيس لشكل من الكتابة جديد يعقد مصالحة بين عالمين ما فتئا في الثقافة العربية يتباعدان: «عالم النص» و«نص العالم».

لم يكن هذا التحوّلُ تحوّلاً في طرائق الأداء وأساليب الكتابة فحسب؛ وإنّما كان أيضًا تحوّلاً في تمثّل فعل الإبداع وتصوّر وظيفة الكتابة بحيثُ صارَ الشعر ضمن هذا التحوّل شكلاً من أشكال الوُجود... عن طريقه يَغرزُ الشاعر مخالبَ الفكر في لحم الأشياء ويُروّضُ العالَم بمطرقَة الرّوح.

كان شعر الشابي «اكتشافًا للزّمن» في تعاقُبه وتراخيه بعد أن كان الماضي في الشعر التّونسي الحاضرَ المتدفّق دائما يعُمّ كلّ الأزمنة ويستغرقها. أي أنّ هذا الشعر كان خروجًا على منطق الدّهر والجواهر الثابتة وانتسابًا إلى منطق التاريخ والأعراض المتحوّلة...

الشابي لَجم الماضي وحدّ من اندفاعه وهيّأ للحاضر أن يكون.

بسبب من هذا ظلّ الشابي شاعرا حديثًا، بسبب من هذا ظلّ في كلّ شاعر حديث شيءٌ من الشّابي.

2.1

كان الشعر التونسي في مُستهلّ القرن مشدودًا إلى السّنّة الشعرية يسترفدُ أصولها ويُعيد انتاج عناصرها مُحتذيًا أنموذجًا قائما في الذاكرة اكتسب من أثر تكرارٍ بعد تكرار قداسة مُتوهَّمة.

هذا الشعر الذي استعار من «شعر الإحياء» صعودَهُ إلى الينابيع... قَصُر عن مُحاذاة «القصيدة الأمّ» ومُحاكاتها، ونظمها على وَحْي نفسه مثلما كان الشأن بالنسبة إلى الشعرِ الإحيائي في المشرق العربي، فجاءَ «قليل الماء» «لا يَكشف إلاّ عن زَبَد النفس وغُثائها»(1) على حدّ عبارة أبي القاسم الشابي.

لقد أَدَار الشعراء التونسيون خزندار والكَبَادي والقصّار قصائدهم على الأغراض القديمة مُستحضرين بهاءَ الديباجة الأولى، مُقتفين أثرَ القُدامى في صياغة اللفظ وإجراء المعنى. فهم شعراءُ «السليقة العربية» يرُدّون عَنها غوائل الزّمن وعواديَ التاريخ، لتبْقَى مُحتفظةً بصفائها الأول ونقائها القديم؛ فهي جوهر ثابتٌ وما

عداها أعراضٌ زائلة. . . حتى «الشعر الاجتماعي» الذي كتبه محمد السويسي، وانعطف على أغراض جديدة أجرى عليها قصائدهُ لم يتحرّر من ذاكرة القصيدة القديمة صُوَرًا وتراكيب وإيقاعا، بل رُبّما حُمّل أثقال الفكر فجاء مُبتسَر الصّورة مُتهافتَ اللغة ليس له من فضيلة الشعر غير إقامة الوزن وعقد القوافي.

لهذا التبس الشعر التونسي بعضُه ببعْض وبات يحمل في نَظر الشابي «ملامحَ متشابهةً وأساليبَّ متقاربةً وأرواحا متماثلة. . . كأنّها مُنتَسَخة من أصْل واحدٍ مخبوءٍ في عالم الغيب» (2).

3.1

يذهبُ الباحث خليفة محمد التليسي إلى أن بلاد المغرب قد لبثت خلوًا من الإبداع الشعري، فإذا ما كتبت استعارت أصابع الشعراء المشارقة وحبرَ أقلامهم. . . حتى أضحى كلّ شاعر فيها يستحضر شاعرًا مشرقيًا يتلبس به ويَتَسَمَّى باسمه. فبلاد المغرب أعرضت عن بدعة الشعر وأقبلت على «الفقه» والنقد تتعاطاهما. . . حتى كان الشابي، فأسكن الشعر بلادَ المغرب.

1.2

يتحدّرُ الشاعر من أسرة كانت تحكُم إمارةً صغيرة عاصمتها القيروان، ثم تخلّت عنها سنة 1631 بعد تقدّم الجيش التركي، فتوزّعت في مُدُن كثيرة منها مدينة توزر.

تخرّج والدُه في جامع الزيتونة، والتحق بالجامع الأزهر في مصر أنّى دَرَس مذاهب المتصوّفة وحفظ كتاب «الإحياء» وانعطف على مُصنّفات «مُحيي الدين بن عربي» و«الشمس التبريزي» بالنظر والتحقيق. . . حتى إذا عاد إلى تونس ذاع خبره في حلقات العلماء، وأصبح في نَظر ابراهيم بورقعة له في كلّ مجلس أنصارٌ ومُريدون يهتدون به ويتأثرون خطاه (3).

وكان الطفل أبو القاسم ضمن هؤلاء الأنصار المُريدين يتردّد على مجالس أبيه ويتهجّى أسفار مكتبته. وربّما حفظ على يديه القصائد الأولى، قصائد المتصوّفة وأورَادهم.

وقد أسرّ أبو القاسم لبعض أصدقائه الأقربين، وهو «ابراهيم بورقعة»، انه قد انقطع في حداثته الأولى إلى النسك والعبادة يُقضّي اليوم أو اليومين لا يخرج من بَيْته، وربّما مكث الزّمن الطويل دون طعام أو شراب تعذّيبا للنفس وكُرها لهذه الدّار. وكان يؤمّل أن يأتيه في وحدته طائفٌ يُخبره بالغيب ويُبشّره برتبة القطب!(4)

من هذه الثقافة الصوفية التي تؤاخي بين الأضداد في وحدة جامعة: الشهادة والغيب، السماء والأرض، الحياة والموت. . . مَتَحَ أبو القاسم وهو لم يتعدّ العاشرة من عُمره.

انتقل الشاعر إلى حاضرة تونس وهو في سنّ الثانية عشرة، والتحق بجامع الزيتونة. وهذا الانتقال لم يكن انتقالا في المكان بقدر ما كان انتقالا في الزمان: انّه الخروج من زمن الحواضر القديمة والحلول في زمن المدن الحديثة.

كانت تونس العشرينات ميناء مفتوحا على كلّ البحار، اجتذب إليه الجنود والأمراء والرّبابنة والسماسرة من فرنسيين وروس وأغارقة وإسبان. . . حملوا إليه بضاعتهم وثقافتهم وطرائق معاشهم. . . حتى أضحت المدينة خلاسية الوجه وَاللسان.

استقرّ الشابي بالمدرسة اليوسفية وظلّ يختلف إلى الجامع الأعظم حتى إذا انصرف عن الدّرس أقبل على المكتبة الخلدونية ينظر في مُصنّفاتها. هذا التردّدُ بين الجامع والمكتبة إن هو إلا تردّدٌ بين منظومتَيْن ثقافيتين مختلفتين: منظومة المؤسسة الدينية التقليدية، ومنظومة المؤسسة التعليمية الحديثة. المنظومة الأولى تعُدّ التراثَ الأصل الذي ينشدُّ إليه كلّ جديد مُحدَث، أما المنظومة الثانية فإنها تعتبر المعرفة الانسانية -ومن ضمنها التراث- المحور والأصل، على حدّ عبارة أدونيس.

بدءًا من سنة 1927 شرع الشابي في نشر قصائده في الصفحة الأدبية التي تضمُّها صحيفة النهضة الأسبوعية. وقد بَدَت هذه القصائد غريبة على أُلفتها غامضةً على وضوحها، تُحيل على ذاكرة موشومة بنار نصوص جديدة. وربّما استهجنَها البعض لخروجها «على سبيل الأعراب واتّباعها آداب الأغراب!» (5).

في هذه المرحلة افتتن الشابي بأدب المهجر وشغف خاصة بأدب جُبران الذي بدا له «لهيبًا شعريًا» (6) «عميقا كالموت» (7)... هَجر الأماكن المألوفة ودخل الرّبوع الخالية واجترح أسئلةً في الكتابة جديدة.

إنّ الشعر، وفقَ هذا المنظور، ليس فعلَ استنساخ يتمّ بمقتضاه استرجاعُ أشكال في الكتابة مركوزة في الطباع والعقول؛ وانما هو فعلُ ابتكار... ابتكار أشكال جديدة قادرة على الإفصاح عن جَوْهر التجربة الحديثة، فالكتابة مثل الحياة لا تتجلى على هيئة واحدة مرّتين، كُلُّ تجلّ يأتي بشكل جديد ويذهب بشكل قديم.

هذا الأديب المهجريّ أحال أبا القاسم على المدوّنة الرومانسية الغربية يتملّى أهمّ نماذجها. وهي التي ظلّت سَنَد المهجريين في مُغامرتهم الابداعية... بها يحتجّون، وإليها يحتكمون.

كذا تعدّدت أشجارُ نسبِ القصيدة الشابية... حتى باتت نصّا كثيرا على وَحْدته، تلتقي في حيّزه نصوصٌ قادمةٌ من أزمنة كثيرة وثقافات شتّى.

في سنة 1929 ألقى الشابي على منبر الخلدونية محاضرة حول «الخيال الشعري عند العرب». هذه المحاضرة لا تكشف، في الواقع، عن المقروء، ولا تجلو صورةَ التراث وإنّما تجلو صورة الوريث، فنحنُ من خلالها نظفر بالمراجع الشعريّة والمعرفية التي وَشَمت ذاكرة الشاعر واندسّت في قصائده وأصبحت في تضاعيفها نصوصا غائبة تومئ إليها الصوّر وتهجس بها الرموز.

في هذه المحاضرة يذهب الشابي إلى أن الأدب العربي «أدبٌ ماديّ لا سُموّ فيه ولا الهام، ولا تشوّف إلى المستقبل ولا نظرَ إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق»(8)مُحتكمًا في ذلك إلى الرّوح العربية «التي ليس لها من الخيال الشعري حظ ولا نصيب»(9) «تنصرف إلى الشكل والوضع... أو ما هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخائلها» (10).

إنّ الشابي لم يقرأ، في الحقيقة، نصوص التراث وفقَ شروطها التاريخية وقوانينها الابداعية وظروفها الحضارية، وانما قرأها من خلال وعي جماليّ جديد وأُفق معرفيّ حديث، فبدت له فقيرةً بعد اكتنازها «لا تُعبّرُ عن معنًى بعيد القرار، ولا تُفصح عن فكرٍ يتّصل بأقصى ناحيّة من نواحي النفس» (11).

وقد عَمَدَ الشابي، في تضاعيف هذه المحاضرة إلى عقد مُقارَنة غير متأنّية بين أدبين تقاذفت بينهما المسافات وتباعدت الأزمنة: الأدبِ العربي القديم، والأدب الغربي الحديث... ليستخلص من النتائج ما يُسوّغُ انتصارَهُ إلى الأدب الغربي الذي أضحى «الأدب الأنموذجَ»... به يستدلّ وعليه يُعوّل في تطوير خطابه الشعري.

هذه المحاضرة هي بالبيان الشعريّ أشبه، فيها من البيان حماسته ونبرته الخطابية ونزوعه الوجداني. الغاية من المحاضرة تبريرُ الأدب الرومانسي الذي بدأ يغنَم مساحات في الأدب جديدة. فهذا التيّار جاء في نظر الشابي ليُكمل ما كان ناقصا ويملأ ما كان شاغرا: «الخيال، الروح الشعرية، الأسطورة...»

لكنّ أهمّ آثار الشابي و أولاها بالتدبّر و الاهتمام ديوانه أغاني الحياة.

1.3

هذا الديوان، كما لاحظنا في دراسة سابقة نشرناها بمجلة الحياة الثقافية، يتأبّى على النّظر والقراءة مَا لَمْ نُهبْ بمرجعين اثنين تحكّما في رؤية الشاعر ووجّهَا على نَحوٍ خفيّ صوره ورموزه وطرائق تصريف القول عنده، وهما:

- نص المتصوّفة
- نصّ جُبران خليل جبران.

هذان النصّان ظلاّ يَجريان تحت سطح القصيدة الشابيّة، يشدان مختلف نماذجها شدّ انسجام وتوافق.

اطّلع الشابي على أدب المتصوّفة منذ حداثته، وربّما افتتن بالتصوّف من حيث هو أسلوبُ حياة وطريقة تفكير.

هذه الثقافة الصوفية الأولى ظلّت تتسلّل إلى قصائد الشابي... لتثوي في أعماقها البعيدة. وربّما تداعت نصوصُهَا في ديوانه تُلوّحُ من بعيد إلى منابتها الأولى.

ظلّ الشابي يفزع إلى التصوّف يستدعي نصوصه ومصطلحاته في أعماله الشعرية والنقدية على حدّ سواء،

وربّما استَنَد إليه ليصوغَ موقِفَه من العالم والأشياء. فحين يقول في قصيدته «تونس الجميلة»:

شرعتي حبُّك الجميلُ، وإنّي
قد تذوّقتُ مُرَّهُ وقَرَاحَهْ...
لا أُبالي وإنْ أُريقَتْ دمائي
فدماء العُشّاق دومًا مُباحَهْ

فهو يُرَدّدُ بَيتي «السهروردي»:

بالسّر إنْ بَاحوا تُباحُ دماؤُهُمْ
وكَذَا دماءُ العاشِقينَ تُباحُ
سَمَحوا بِأَنْفُسِهِمْ وما بَخَلُوا بها
لَمّا دَرَوْا انّ السّماحَ رَباحُ

لكنّ أثر التصوّف لم يقتصر على استدعاء المعجم الصوفي والإهابة بالرّموز الفردوسية، بل كان أبعد مِنْ ذلك وأعمق غَوْرًا: فلقَدْ تجلّى هَذَا الأثر في موقف الشابي من الوجود. فهو يقول في مذكّراته «كنت أحسّ بروح علْوية تجعلني أحسّ بوحدة الحياة في هذا الوجود... إنّنا وحدة عالمية تجيش بأمواج الحياة وإن اختلفت فينا قوالبُ الوجود...» (12).

إنّ الشابي الذي يرى الوجود حقيقة تجلّت في صُوَر مُختلفة متكثرة... إنّما يُحيل على مذهب وحدة الوجود حيث ينحلّ الكثير في الواحد ويتعدّد الواحد في الكثير. وربّما أحالت هذه المعاني على نظرية «محيي الدين بن عربي» الذي يرى انّ الحقّ أصل كلّ وجود، عنه تصدر الأشياء ومنه تفيضُ الحركاتُ... فَيَلْبَسُ في كُلّ آنٍ صورة جديدة يخلعها عن نفسه إلى صور جديدة أخرى. بل انّ الشابي عمد إلى استخدام عبارة «الفيض» كلما أراد تعريف الشعر، وأهاب بلفظة «النوبة» كلّما سعى إلى وصف حال الذهول والاستغراق التي تنتابه لحظة الكتابة... وكأنّ المعجم الصوفي ظل الأقدر على تعريف هذه المعاني التي تندّ عن كلّ تعريف!

لقد أشار الشيخ «الفاضل بن عاشور» إلى أنّهُ كثيرًا ما كان يُطارحُ الشابي أحاديث أدبية كانت تتجه إلى تبادل الإعجاب بمناهج الأدب الرّمزي... وتتصل بشعر «ابن الفارض» وشعر «جبران» والمقارنة بينهما (13).

هذه الإشارة، على اقتضابها، تُلمح إلى انّ الشابي وابن عاشور كانا يسوّغان المقارنة بين هذين الشاعرين على اختلاف الحقب وتباعد الأساليب.

إنّ بين النصّ الجبراني ونصّ المتصوّفة علائقَ ووشائج بل رُبّما كان جبران هو الذي أحال الشابي من جديد على المتصوّفة وطرائقهم في إجراء القول مجرى الرّمز والتلويح، فلا يتحدّث الشاعر إلى الناس لاّ «من وراء حجاب» وإلى هَذَا أشار النّاقد «محمد الحليوي» حين قال: «... إنّ جبران أغرى الشابي... بدراسة شعر «ابن الفارض» و«ابن عربي» اللّذين كان يتحدّث عنهما في فصوله...» (14)، على انّ أثر جبران قد كان أخطر من ذلك وأبعد غوْرًا؛ فلقد أغرى الشابي -فيما يقول الحليوي- «بالبحث عن الأدب الرومانسي المترجم إلى العربية»(15)، أي ذلك الأدب الذي أفضى إلى انفتاح القصيدة الشابيّة على الثقافة الغربيّة. فبتأثير من جُبران أصبح الشابي يدافع عن التجديد من حيث هو الاقبال على ينابيع شعرية جديدة متحدّرة من «ثقافات أجنبية»(16)، فالتجديد «ليس خلقا من عَـدَم»(17)، أو ابتكار قصيدة على غير مثال سابق... النصّ الأدبي مثل الحياة «حرّية ترسف في القيود»(18) أي انّ النصّ في صميمه نصوصٌ متراكبة تنتمي إلى ثقافات شتّى وآداب كثيرة يقول الشابي«لقد أصبح من العسير جدا على الأديب العربي أن يعصم نفسه من التأثر بالروح الأجنبية»(19)، «ففي أطوار الانقلابات الكبرى التي يريد فيها التاريخ أنّ يدور دورته المحتومة تُصبح روح الأمّة مَشوبةً بروح الحياة. فيندفع الناس إلى ثقافات العالم وفنونه وآدابه يُطفئون بها ما في أعماق نفوسهم من جوع وظمإ إلى الحياة... فتتلاقح ثقافاتٌ وتتمازج آداب وتصطفقُ آراء وأفكار (20). لكنّ أثر «جبران» لم يقتصر على هذه الآراء بل شمل أيضا رموز القصائد وموضوعاتها: جبران حاضر في نبيّ الشابي ومجنونه وكاهنه... حاضر في قصائده العشقيّة وقصائده الوطنيّة... وحَاضِرٌ في أساليب الأداء وطرائق القول.

2.3

في ديوان «أغاني الحياة» تمتزج الرؤيا «البروميثيّة» بالرّؤيا «الأورفيّة» امتزاج اتّحاد وعناق: فالشابّي يتبدّى في

بعض القصائد قرينَ الإله اليوناني «بروميثيوس» الذي أسّس الحضارة بثمن الألم المُرّ، على حدّ قول ماركوز، ويتبدّى في بعضها الآخر رديفَ الراعي «أورفيوس» الذي غنّى وعلّم الأشياء الغناء، فهو حينًا مفتونٌ بالموت يُتوّجُ تمرّدَه، وهو حينا آخر مأخوذٌ بالحياة تُذكي جمر حواسّه... مرّة يُشيحُ عن الأرض التي أعرضت عن ناره... ومرّة يُقبل عليها يُعزّي النفس بلذائذها الكثيرة.

3.3

الشابي في قصائده نبيٌّ مخصوص برسالة... ومثل كلّ الأنبياء «لا يحيا في الحاضر وانّما يُقيم في المستقبل، ولا يتأمّل عالَمًا قائما وإنّما يترصّدُ عالمًا قادمًا» على حدّ عبارة أدونيس، فهو يهجس بالغيب ويُخبر عنه... وربّما تماهى مع الآلهة وتكلّم من خلال حناجرها:

أباركُ في الناس أهل الطُّموح
ومن يستلـذّ ركـوبَ الخَطَر
وألعن من لا يماشي الزّمـان
ويقنَعُ بالعيش عيش الحَجرْ
هو الكونُ حيٌّ يُحـبُّ الحيــاه
ويحتقرُ الميْتَ مهمـا كَبُر

هذه الرؤيا الرومانسية ارتدّتْ إلى أسطورة «الكلمة الخالقة»... التي منها تحدّر العالَم تحدّر الوليد من الوالدة، فالأسماءُ ضمن هذه الأسطورة هي قابلةُ الأشياء، عنها تنْشَأُ وبها تكون، لهذا تظلّ الأشياء مُفتقرةً إلى الأسماء افتقارَ الفرع إلى الأصل البعيد.

احتضن ديوان «أغاني الحياة» هذه الأسطورة في تضاعيفه بحيث بدا الشعر فيه بمثابة القوّة التي تُرسي كينونة العالم. لَكَأنّ القصيدةَ استعادةٌ دائمة للحظة البدء، لكأنّها استحضار مستمرّ لفعل الخلق الأول:

عش بالشعور وللشعور فإنّما
دنياك كونُ عواطفٍ وشعورِ
شِيدَت على العطف العميق وإنها
لَتَجفّ لَو شِيـدت عـلى التفكيرِ

وتظـل جامـدةَ الجمـال كئيبـةً
كالهيكـل المتهـدّم المهجـورِ

لكنّ الشابي لا يلتقط، مثل كلّ الأنبياء، علامات المطلق وإشاراته فحسب... وإنما يلتقط صوت التاريخ ونداءه أيضا. والمتأمل في «أغاني الحياة» يَلْحَظُ أنّ قصائده موصولةٌ بلحظة زمنيّة مُحدّدة تشهد لَهَا حينا وعليها حينًا آخر؛ لكنّ الشابي وهو يلوذ بتلك اللحظة يعمَدُ إلى شَقّ القشور عنها لَيَنْفُذَ إلى الباقي في داثرها والدائم في مُتحوّلها... بحيث تُصبح تلك اللحظة مُستقَرَّ كلّ الأزمنة.

في هذا السياق تتنزّل قصائدُ الشابي الوطنية التي انبثقت من حقبة في التاريخ مخصوصة سرعان ما انسلخت عنها لتُصبح بالملاحم الانسانيّة الكبرى أمسَّ رَحِمًا.

هذه القصائد تحاشت، عن وعي عامد، التلويح إلى المكان أو الإشارة إلى الزمان واحتفت بالإنسان... الإنسان على وجه الحقيقة والإطلاق... مُعتصمةً بقِيَم لا تكبُر ولا تهرَمُ ولا تموت.

بعضُ هذه القصائد جَرَى مَجرى الأناشيد في صياغة ايقاعه وتوزيع مقاطعه وأساليب كلامه؛ وربّما استعار من الخطابة نبرتَها ومن الأمثال حكمتها... ومن رسالات الأنبياء لغة الاستشراف والتّطلع.

والنشيد قصيدُ الجماعة، تخلعُ عليه -من أَثَر ترديد بعد ترديد- ضربًا من القداسة؛ فترتّله كما ترتّلَ صلاة وتؤدّيه كما تؤدي شعيرة. ولعلّنا نذهب إلى انّ الشابّي دخل من خلال النشيد الذاكرة الثقافية وتُوّج أميرا على الشعراء فيها.

4.3

أما الرؤيا «الأورفية» فتتجلّى، أقوى ما تتجلّى، في إقبال الشاعر على الأرض يُمَجّدها، فالشابي -في سياق هذه الرؤيا- قرينُ الرّاعي «أورفيوس» الذي استقرّ في الذاكرة الثقافية رمزًا للفرح واكتمال الارتواء... الغناءُ لغته واللعب وظيفته والدهشة أداة معرفته. وربّما كان موضوعُ الطفولة الذي تردّد في الديوان رمز هذه الرؤيا ومجلاها في آن.

الطفولة عودٌ إلى الانفعال الأوّل، أي عودٌ إلى المعرفة البدئية القائمة على الحسّ والغزيزة. ومن شأن هذا الانفعال أن يخلعَ روعة المجهول على المعلوم، ويُعيد إلى الأشياء غموضَها الأصليَّ فيرتدَّ الشاعر طفلا يتهجّى من جديد أبجدية الكون ويتقرّى عناصره بعينين واسعتين وشوق عارم.

هذه الطفولة تتبدّى في أغاني الحياة طفولَتيْن: طفولة الكون وطفولة الكائن. فبعض القصائد تبدو -إذا أخذنا بتقسيم «فيكو» للتاريخ- قادمة من عصر الآلهة، ويبدو الشاعر كما لو كان شاهدًا على انبثاق العالم من العماء الأكبر... شاهدًا على انفلاق البحار وارتفاع الجبال وانبساط السهول وانحدار الأنهار، كأنّ العالم خرج للتّو من فوضاه الأولى، لا أحدَ يسكُنه غيرُ الشاعر الذي يُمجّد انبثاقه من المَلاء المُعتّم ويُسمّي أشياءه.

والتسمية في أغاني الحياة وظيفة الشاعر... عن طريقها تخرجُ الأشياء من حيّز الغياب إلى رحابة الحضور، فتنكشفُ بعد تستّرها وتتضح بعد غموضها... فتنقشع الفوضى وتستّتث العناصر:

كلّ ما هبّ وما دَبّ وما
نَامَ أو حَامَ على هذا الوجودْ
من طيورٍ وزهورٍ وشذى
وينابيع وأغصان تميدْ
وبحارٍ وكهوف وذُرًى
وبراكين ووديان وبيدْ
وضياءٍ وظلال ودُجًى
وفصول وغيوم ورعودْ
وثلوج وضبابٍ عابر
وأعاصير وأمطار تجودْ
...
كُلّها تحيا بقلبي حرّة
غضّة السحر كأطفال الخلودْ

وبعضُ القصائد تُصوّرُ طفولة الكائن الذي يدخُل العالم في انشداه وذهول مُتعثّرًا في مسالكه يُشير ولا يتكلّم ويُومئ ولا يُفصح، غريزتُهُ أساسُ إدراكه وحواسُّه سبيله إلى العالم والطبيعة:

كم من عهود عذبة في عدوة الوادي النضيرْ
فضّية الأسحار مُذهَبة الأصائل والبُكورْ
كانت أرقّ من الزّهور ومن أغاريد الطيورْ
وألذّ من سحر الصّبا في بسمة الطفل الغريرْ

إنّ الشاعر، إذا أخذنا بعبارات هيدجر، يُعلنُ انتماءَه إلى الأرض. وهذا الانتماءُ قوامُه أن يكون وريثًا للأشياء جميعا ومُتعلّقًا بها في آن، فهو الواحد المتحدّدُ... يرى نفسه -كما يقول المتصوّفة- عينَ كُلّ صفة، ويرى كلّ صفة من صفاته -من حيث رجوعها إلى ذاته- عينًا أخرى. فهو الكَثرةُ المتوحّدة أو الوحدة الكثيرة.

5.3

وتحضر المرأة في هذا الديوان ضمن احتفالية الشاعر الكبرى بالحياة. لكنّ امرأة الشابي تختلف عن امرأة الغزليّة العربيّة اختلافَ تبايُن وافتراق. فامرأة الشاعر صورة للأنثى الكونية المُقدّسة التي فكّت بفعلها الخالق العالم من أسْر الموت وأتاحت للطبيعة أن تتوالد وتتكاثر.

هذه المرأة هي رمزُ الحقيقة ومَجْلى المُقدّس، في حضرتها يتحوّل الشعرُ إلى نشيد وثنيّ طويل يُعدّدُ آلاء الجوهر الأنثوي بوصفه تجسيدًا للمطلق... فيتمُّ الوصلُ من جديد بين الشعر والشعيرة والقصيدة والعقيدة بعد طول افتراق وانفصال:

....

يا ابنة النّور إنني أنا وحدي
من رأى فيك روعةَ المعبودِ
فَدَعيني أعيشُ في ظلّك العَذْ
بِ وفي قُرب حُسنك المشهودِ
عيشةً للجمال والفنّ والالها
مِ والطّهر والسنا والسّجودِ
عيشة الناسك البَتُول يُنَاجي الرّ
بَّ في نشوة الذهول الشديدِ.

من هنا كان شوقُ الشاعر إلى المرأة شوقَ الرّوح إلى وطنها المفقود وحنينه إليها حنين النفس إلى أصل عُنصرها. فإذا كانت الحياة حركة هبوط من السماء إلى الأرض فإنّ

الحُبَّ معراجَ الشاعر إلى السماء، الحبّ ارتداد إلى حال الاتحاد الأولى التي تزول معها الاثنينيّة والغَيريّة.

إنّ العربَ، مَحكُومين بنزوعهم الحسّيّ، لم يُدركوا -في نظر الشابي- أنّ المرأة «هي الكلمة السحريّة التي تنفتح لها أبواب الشعر» (21)...كما لم يعرفوا «العاطفة التي يزدوجُ فيها الحبُّ بالإجلال والشغف بالعبادة» (22)وقصروا عن اكتشاف العلائق السّرية التي تصلُ هذا الكائن «بالطبيعة الكبرى» (23)، فظل شعرهم -بسبب من كل ذلك -يسكن «مغاورَهُ الأولى وكهوفه الضّيقة» (24).

لكنّ المرأة عند الشابي «غَيبوبة كُلّية»(25)و«شعرٌ جميل»(26)، أي انها معنًى لا يُتحرّى بالعيون. لذا وجب على الشاعر أن يُهيب بعين ثالثة، أو عين العين في مُصطلح المتصوّفة، فينفذ إلى حقيقتها المتستّرة وراء عدد لا يُحصى من الحُجُب:

أنتِ.. أنتِ الحياةُ، كُلَّ أوَان
في رُوَاء من الشباب جديد
أنتِ فوقَ الخيال، والشعر، والفَنّ
وفوق النُّهى وفوقَ الحدود
أنتِ قُدسي، ومَعبدي وصباحي
وربيعي، ونشوتي، وخلودي

لكنّ الأسماء، في حضرة الكائنات المُفارقة، لا تكشف بقدر ما تَحجُبُ، والأوصافَ لا تُبدي بقدر ما تُخفي. لهذا يَفزعُ الشاعر إلى المجاز تلو المجاز يُلوّحُ إلى صورة الأنثى بعد أن قَصُرت الحقيقة عن إدراكها. غير انّ المجازَ لا ينقُلُ الصّورة... وانما ينقُل انفعال الشاعر بتلك الصورة... أي انّ المجاز لا يُحيل على الموصوف وانّما يُحيل على الواصف... هكذا تُصبح الأنثى ذريعةَ الشاعر للإفصاح عن غائر مشاعره وعميقِ رؤاه.

6.3

إذا كانت المرأة تُميلُ الكونَ الأصغر فإنّ الطبيعة تُميل الكون الأكبر... وبينهما في شعر الشابي تواشج وتمازج. فهما صورتان في مرآة واحدة، أو مرآتان تكشفان عن صورة واحدة! فالإثنينية الظاهرة إن هي إلا صورة للأحادية الباطنة، فهذه عينُ تلك، طردًا وعكسًا.

إنّ الطبيعة، مثل المرأة، طريق إلى العبور من المعلوم إلى المجهول، ومن المحدود إلى المطلق... بها يتوسّل الشابي لينفُذَ إلى وراء الأشياء المتلفّع بالغموض؛ كُلّ العناصر أضحت في الطبيعة مجازات، لذا وَجَبَ صرف المعاني الظاهرة إلى معان روحيةً أخفى. فالطبيعة «رمزٌ كبير»، ومثل كُلّ رمز تُهيبُ الطبيعةُ بالمحسوس لتُفصحَ عن المعقول وتستحضرُ العينيَّ لتُعبّرَ عن المجرّد. كذا قرأ الشابي الطبيعة، وكذا كشفت عنها قصائده:

خُلقت طليقا كطيف النسيم
وحُرًّا كنُور الضّحى في سماهْ
تُغرّدُ كالطير أنّى اندفعت
وتشدو بما شاء وحيُ الإلهْ
وتَمرحُ بين ورود الصباح
وتنعم بالنّور أنّى تراهْ

كُلّ مُفردات الطبيعة استعادت في قصيدة الشابي شُحنتها الأسطورية ودلالاتها الوثنية، وأصبحت أرواحا وأطيافا وأخيلة... بل تحوّلت هذه المُفردات إلى كائنات لها حياة وذاكرة وتاريخ، فتداعت، بذلك الحدود، تفصل بين مملكة الانسان ومملكة الطبيعة، وارتدّ الكونُ -بعد تصدّعه تحت ضربات مطرقة العقل- وحدة لا تنفصم عُراها.

هذا العود إلى الأنطولوجيا القديمة، التي تؤاخي بين الطبيعة والمُقدّس والمقدّس والإنساني... هو عودٌ إلى «القانون العضوي» الذي ينهضُ على اعتبار الكون قائمًا على المشاركة المتبادلة بين الأشياء والكائنات. والإنسانُ ضمن هذا القانون غيرُ مُنسلخ عن الأشياء أو مُنفَصل عن العناصر... وانّما هو مُتزوّج بالعالم ممتزج بروح الكون الشمولية.

1.4

إنّ الناظر في «أغاني الحياة» يقف على صراع بين لغتين اثنتين: لغة مُنجزة وأخرى في حال انجاز، واللغة الأولى هي لغة التّراث المُحمّلةُ بأصوات الشعراء القدامى واللّغة

الثانية هي لغة الرومانسيّة التي تسعى إلى «الخروج على ميراث القبيلة» قصْد ابتكار طقوسها وطرائق أدائها.

اللغة الأولى هي لغة الذاكرة... وهي ذاكرةٌ تستحضر نصوصا كثيرة، بعضُها يرتدّ إلى عصر النهضة وبعضُها يرتدّ إلى عصور أَقْدَمَ، لغةٌ تستأنسُ بالتشابيه وتجنح إلى الحكم وتستعيد الايقاع القديم.

أما اللغة الثانية فهي لغةٌ جديدةٌ تستدعي الرموز والأساطير وترتدي الأقنعة وتستشرف أساليبَ في الأداء حديثة وتسعى إلى ابتكار أشكالها على غير مِثال سابق.

فالشابي مُنغَرِسٌ في أديم التُراث مُنفَلِتٌ عنه في آن واحد. فهو بهذا المعنى يُمثِلُ الاستمرار والانقطاع والاسترجاع والاستباق، وربّما آلت قيمةُ الشابي إلى هذا التردّد بين زمنين... زمن آفل وآخر قادم، فالشابي هو التواطؤ والخروج... التواطؤ مع نصوص الذاكرة والخروج عليها في الوقت ذاته.

لم تكن الرومانسية العربية متشابهة الأصوات متطابقة الرؤى والتجارب، وانما كانت متنوّعة على تجانسها. رومانسيّة الشابي هذه... أُحبّ أن أسميها «رومانسيّة اسلاميّة»... لأبرز اختلافها عن «رومنسية جبران الانجيلية»، كانت رومانسيّة الشابي مشدودة إلى التراث... في حين كانت رومانسيّة جبران بالوافد الثقافي أوثق صلة. فالشابي حاور التراث وهو في كنفه... نقده وهو مُحتمٍ به فعلاقته به علاقة رَحِمية» وليست مُجرّد علاقة ذات بموضوع.

لكنّ الشابي لم يستنسخ الخطاب الشعري القديم مثلما فعل شعراء الإحياء... وانّما ركّب من أمشاج نصوصه النصّ الذي يقول تجربته، فالتّراث كان بمثابة اللغة التي أسّس في حيّزها الشاعر كلامه المخصوص.

هذا الصعود إلى الينابيع لا يُبطن في نظرنا أيّ حنين إلى الوراء. فالشابّي لم يكن يسعى إلى بعث الماضي بقدر ما كان يسعى إلى بعث الحاضر، ولم يكن يتوق، في كلّ ما كتب، إلى إحياء النصّ القديم بقدر ما كان يتوق إلى شحن نصّه الجديد بقوّة ذلك النصّ القديم.

1.5

لم يكُنْ ديوان أبي القاسم الشابي ديوانًا واحدًا... وإنّما كان مجموعةً من الدّواوين المتوازية حينًا المتداخلة حينا آخر، كلّ ديوان يُحيل على فترة من حياة الشاعر ويُومئ إلى مرحلة من مراحل تجربته.

فمن «القصائد الأولى» التي رأى فيها الشاعر «سذاجةً كسذاجة الأطفال» ولم يُثبتها في مخطوط الديوان... إلى القصائد التي هجست بالتجربة وقصُرتْ عن الإفصاح عنها، فاستبقى الشاعر بعضَها واستَبعدَ البعض الآخر، إلى القصائد الأخيرة التي روّض فيها الشابي عفوَ البديهة بكدّ الرّويّة... ودجّن النفس الناطقة بالصناعة الحاذقة... فجاءت منحوتةً بإزميل العقل الذي أبقى على الأصفى والأنقى.

فالديوان الذي نتداول غيرُ الديوان الذي جمع الشاعر. فبينهما فوارقُ تؤول إلى بعض الأبيات حينًا... وإلى بعض القصائد حينا آخر. فلقد عمد الناشرون في كُل طبعة إلى جمع ما تفرّق من قصائد الشابي. فأضافوها إلى الديوان من غير تحقيق أو تقويم، وربّما أقدموا على إثبات بعض الأبيات أسقطها الشاعر دون تدبّر ولا نظر.

إن هذا العمل، في تقديرنا، قد أساء إلى الديوان في أغلب الأحيان، فضلا على كونه لم يُضئ من تجربة الشاعر جوانب جديدة. وربّما كان الأجدى أن نتأمل الأصل ثانية... نصطفي منه ما يُمثل تجربة الشاعر ونُشيح بالنظر عما تبقّى: فمن القصائد ما أثقله الترديدُ والتكرير، ومنها ما كان مجرّدَ تنويع على قصائد سابقة.

هذا الديوان في حاجة إلى ذائقة شعرية متمرّسة لا تكتفي بالتحليل والتأويل وانّما تجرُؤ على الحكم والتقويم، فتوازن وتُفاضل وتُميّزُ الرّجحان من النقصان والربح من الخسران... على حدّ تعبير المناطقة القُدامى، تومئ إلى ما هو أحقُّ بالتقييد وقلّة التّفلّت وما هو أجدر بالإهمال والنسيان.

1.6

على الرّغم من انّ مدوّنة الشابي قد انطوت على المقالة والرسالة والمذكّرة... فإنّه يعسر على الباحث أن يظفر في هذه المدوّنة بأجناس في القول تختلف أساليبها وتتباين قوانينها. فقارئ هذه الكتابات يُدركُ بيُسر انها محكومةٌ بمنطق واحد هو منطق الشعر يُوجّهُ لغَتَها فبنية جُملتها... فدلالات رموزها... كأنّ كلّ الأجناس ذابت في جنس واحد، أو كأنّ جنسا واحدًا عمّ كلّ الأجناس.

لقد مثل الشعر في مدوّنة الشابي «جنس الأجناس»، منه تتفرّعُ كلّ الكتابات حاملة في تضاعيفها مجازاته ورموزه وشحنته الوجدانية. فالشابي شاعر في نثره بقدر ما هو شاعرٌ في نظمه، والأسئلة التي اجترحها في ديوان أغاني الحياة هي عينُ الأسئلة التي اجترحها في كتاباته الأخرى. الديوانُ نظمٌ لنصوص المذكّرات والمذكّرات حلٌ لقصائد الشابي: فالشاعر يَعمدُ إلى قصيد من الشعر ينثُره بلفظه وصُوره في المذكّرات، ويتناول نصًّا من المذكّرات يُجريه على وزن وقافية في الديوان، فتظهر الصّنعةُ في المماثلة والمشابهة ومؤاخاة الألفاظ في النثر بالألفاظ في الشعر... على حدّ تعبير ابن الأثير.

فعندما نقرأ في المذكرات: «أشعُر الآن انني غريبٌ في هذا الوجود وأنّني ما أزدادُ يوما في هذا العالم إلا أزدادُ غُربة بين أبناء الحياة وشعورًا بمعاني هاته الغربة الأليمة، غربةَ من يطوفُ مجاهل الأرض ويجُوبُ أقاصي المجهول ثم يأتي يتحدّثُ إلى قومه عن رحلاته البعيدة... فلا يجدُ واحدًا منهم يفهَمُ من لغة نفسه شيئا... الآن أدركتُ أنني غريبٌ بين أبناء بلادي... هل يأتي ذلك اليوم الذي تُعانقُ فيه أحلامي قلوبَ البشر... أما الآن فقد يَئستُ. انني طائر غريب بين قوم لا يفهمون لغة نفس... هل أنا الشاعر المجنون، أم هم الأغبياء الذين لا يفهمون أشواق الحياة؟!»(27)... فعندما نقرأ هذا النص تتداعى إلى أذهاننا قصيدةُ «النبيّ المجهول» كما يُوضّحُ الجدول التالي:

المذكّرات تاريخ الكتابة: 7 جانفي 1930	النبي المجهول تاريخ الكتابة: 19 جانفي 1930
- الآن أدركتُ أنني غريبٌ بين أبناء بلدي... غربة الشاعر لم يَجد من يفهمُ لغةَ قلبه، ولا من يفقه أغاني روحه...	- جهل الناسُ رُوحهُ وأغانيها، فساموا شعوره سَوْمَ بَخْسِ.
- أما الآن فقد يئستُ... إنني طائرٌ غريبٌ بين قوم لا يفهمون كلمة واحدةً من لغة نفسه الجميلة.	- إنّني ذاهب إلى الغاب يا شعبي، لأقضي الحياة وحدي بيأس. - في صباح الحياة ضمّختُ أكوابي وأترعتُها بخمرة نفسي.
- هل أنا الشاعرُ المجنون...	- قد أضاع الرّشاد في ملعب الجنّ فيا بُؤسَهُ قد أُصيب بمسّ!
- أم هم الأغبياء الذين لا يفهمون أشواق الحياة؟	- أنت روحٌ غبيّة تكرَهُ النّورَ وتقضي الدُّهورَ بليل مَلْسِ.

وحين نقرأُ في المذكرات بتاريخ 1 جانفي 1930 «ها هم أصدقاءُ طفولتي الحالمة الذين عرفتهم في بلاد كثيرة. هَا هم يتراكضون بين المروج الخضراء ويجمعون باقات الشقيق والاقحوان ثم يتسلّقون الجبال متتبّعين أعشاش الطيور... ثم ها هم جالسون على ضفاف الأنهار الجميلة الهادرة يبنون من الرّمال بُيُوتا مسقوفة بأعشاب الحقول...»(28)... حين نقرأ هذا المقطع نستحضر قصيدة «الجنة الضائعة» التي كتبها الشاعر في 9 جانفي 1933. ويُمكن أن نقف على وجوه التناظر بين النصين في هذا الجدول:

المذكّرات تاريخ الكتابة: 7 جانفي 1930	الجنّة الضائعة تاريخ الكتابة: 9 جانفي 1933
ـ يجمعون باقات الشقيق والأقحوان...	ـ وتتبُّع النحل الأنيق وقطف تيجان الزهور
ـ ثم يتسلقون الجبال	ـ وتسلّق الجبل المُكلّل بالصّنوبر والصخور
ـ يبنون من الرّمال بيوتًا مسقوفة بأعشاب الحقول	ـ وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير

إنّ الشاعر قد هَجَسَ بهذين النصين «نثرًا» قبل نظمهما شعرًا. فهو -إذا استحضرنا عبارات ابن طَباطبا- «قد مَخضَ المعنى الذي يُريدُ بناء الشعر عليه في فكره نثرًا... ثم أعدَّ له ما يُلبسُه من الألفاظ التي تُطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يَسْلُسُ له القول عليه»... بحيث باتَ النثر رَحِم الشعر ونَبْعَهُ البعيد.

لكن، ألا نكون بهذه النيجة قد نقضنا المقدّمات التي انطلقنا منها؟

ألم نَقُل إن الشابي قد عبث بالحدود القائمة بين الأجناس... فجمعها -على تبايُنها- في جنس واحد هو الشعر؟

2.6

إن الرّسائل، إذا أشحنا عن جانبها الوثائقي، لا تختلف عن المذكّرات في نزوعها الشعري. فهي تارة تُردّدُ قصائد الديوان، تَحُلّ مَعْقُودَها وتنثر منظومها... وهي طورًا تَهْجِسُ بها فتجمع صُوَرَها وتُلملم رُموزها.

فحين يقول الشابي في رسالته المؤرّخة بـ 22 فيفري 1933: «لنترك الألم جانبا ولنصعد بأقدام ثابتة جبل الدّنيا المُقدّسة، ولنُعرضْ بأبصارنا عن أشباح الموت وغيلان الظلام السارية في أعماق الوادي وشعاب الجبل، ولنصرف أسماعنا عن صرخات اليأس وأصوات الأبالسة، فإنّ في الذروة العليا موسيقى الوجود الخالدة... ولنرتفع يا صديقي بأجنحتنا... ولنُحلّق في آفاق النّور»(29)... فحين يقول هذا... ألا يكون قد هَجس بقصيدتي «إرادة الحياة» كُتبت بعد 6 أشهر؛ و«ونشيد الجبّار» كُتبت بعد 10 أشهر.

وفي الرسائل مواطنُ شتّى تَرهصُ بقصائد لاحقة يعسر الوُقوف لَدَيها في مثل هذا النبت المقتضب.

1.7

إنّ قيمةَ الشابي لا تكمن فيما قَالَهُ ولكن فيما سعى إليه ولم يَقله... وربّما كانت قصائده -بسبب من هذا- المشيمةَ التي احتضنت تجارب شعرية لاحقة ستُفصح عمّا أضمرت وتبوح بما كتَمت.

لهذا أضحي في كُلّ قصيدة عربية حديثة شيءٌ من الشابي وبَضعةٌ من إنجازه الشعري. وهو بذلك يُعيد إلى شعرنا أسطورة القصيدة الأم التي منها تتناسل كلّ القصائد وإليها ترتدُّ... في ضربٍ من العَودِ الأبدي.

المصادر والمراجع

1) أبو القاسم الشابي : الشعر والشاعرُ عنْدنا موسُوعة البابطين . ص 104 ج II .
2) نفس المصدر ص 105 ج II .
3) إبراهيم بورقعة : حياة أبي القاسم الشابي موسوعة البابطين ص 183 ج III .
4) نفس المرجع .
5) الفاضل بن عاشور : ذكرى الصديق الخليف موسُوعة البابطين ص 140 ج III .
6) أبو القاسم الشابي : مَاتَ جبران موسوعة البابطين ص 112 . ج II .
7) نفس المرجع .
8) أبو القاسم الشابي : الخيال الشعريّ عند العرب موسوعة البابطين ص 120 ج I .
9) نفس المصدر، ص 133 ج I .
10) نفسه .
11) نفس المصدر، ص 134 ج I .
12) احسان عبّاس : لحظة الإبداع عند الشابي موسوعة البابطين ص 355 ج III .
13) الفاضل بن عاشور : ذكرى الصديق الخليف ص 145 ج III .
14) محمد الحليوي : مقدّمة «رسائل الشابي» ص 11 ج II .
15) نفسه .
16) أبو القاسم الشابي : إلمامة، الأدب العربيّ في العصر الحاضر، موسوعة البابطين، ص 26 ج II .
17) نفس المصدر، ص 29 ج II .
18) نفس المصدر، ص 30 ج II .
19) نفس المصدر، ص 26 ج II .
20) نفس المصدر، ص 26 ج II .
21) أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب، ص 95 .
22) نفس المصدر، ص 96 .
23) نفسه .
24) نفسه .
25) نفس المصدر، ص 94 .
26) نفس المصدر، ص 98 .
27) أبو القاسم الشابي : المذكّرات، موسوعة البابطين ص ص 58-59 ج I .
28) نفس المصدر، ص 26 ج I .
29) محمد الحليوي : رسائل الشابي، موسوعة البابطين ص 99 ج I .

في مصادر النّصّ الرّومنسّي العربّي : ناي جلال الدين الرّومي بين جبران والشابّي

الطاهر الهمامي

افتتح جلال الدين الرومي(1) كتاب «المثنوي»(2) بصفحات طافحة شعرية أدارها على قصة الناي أنينا وحنينا، وإليها يعود نصيب وافر من شهرة هذا الأثر(3). وقد لفت انتباهي عند قراءتها أن مشابه كثيرة تقوم بينها وبين النص الرومنسي العربي، المهجري خاصة، الذي شاع في شعر رواده حديث الناي بدلالاته الصوفية المثنوية وبغيرها، فعقدتُ العزم على تقصّي الأمر مستهديا بمفهوم التناصّ وآليات اشتغاله كما أوضحها النقد المنهجي الحديث، وتوخيتُ التخطيط التالي : عمدت بداية إلى التذكير بفاعلية الأداة الإجرائية المعتمدة ثم رحت أذرع مدونة اثنين من أعلام الرومنسية العربية، جبران (ت1931) والشابي (ت1934)، عساني أعثر على تصريح صريح بمصادرهما الصوفية قبل أن أتتبع شواهد حضور تلك المصادر وتحديدا موضوعة الناي وأبعاده الرمزية في شعرهما.

1) التناصّ مفتاح إجرائي حيوي :

ليس في نيتي تحويل هذه الفاتحة النظرية إلى درس في التناصّ(4) وأعلامه وأطروحاته، بل غايتي لا تعدّى التذكير بأن كل نص هو سليل وفرة من النصوص المصطلح عليها بـ«الغائبة» يستوعبها ويحوّلها ويوظّفها، وبأن كل كاتب يكتب بذاكرته، وإذا لم يعمد إلى استدعاء النصوص فهي تتسلل حتما، وهكذا يتشكل نسيج النص ويتولّى صاحبه بضروب من كيمياء الصوغ وألوان التجريب تخطي المألوف وتحقيق الطرافة والإضافة.

وقد يمتدّ الجسر بين نصين عن طريق ثالث، وقد يتحقق ذلك باللفظ والمعنى أو بأحدهما أو ببعض منهما أو بعناصر تشكيلية أخرى كالهيئة البصرية والإيقاع والصورة.

ويَدِقّ التناص أحيانا فيخفَى وشْمُه ويتوارى، ويحتاج الكشفُ عنه إلى خبرة وسَعَة علم. وإذا كان التناص يبدو - متى استحضرنا التراث النقدي - بمثابة «صَكّ جديد لعملة قديمة»(5) فإن ذلك لا يحول دون تثمين دوره في مجاوزة الاعتبار الذاتي والأخلاقي الدائر على السرقة والتسريق في علاقة النصوص بعضها ببعض(6) وإرساء النظرة التي تراها علاقة موضوعية ملازمة لكل نص ولازمة لنشأته وتشكيل لُحمته وسداه، بل ولبناء أدبيته وتوسيع أفق دلالته.

2) علاقة غير معلنة بين ناي الصوفية وناي الرومنسية :

والنص الرومنسي العربي خضع، ككل نص، لأحكام التناصّ وشكّل النص الصوفي، على اختلاف روافده، أحد أهم مصادره، ولم يُخفِ الرومنسيون أنفسهم ذلك وعبّروا عنه بطرائق عديدة منها التصريح الصريح كما ذكره نقّادهم ودارسوهم، وجعلوا منه موضوع حديث غلبت عليه الأحكام العامة والانطباعية أحيانا، وأعوزه التدقيق والتفصيل(7). والباحث الذي يبحث في أعمال كلّ من جبران والشابي يظفر بما يدلّ دلالة قاطعة على الجسور القائمة بين نصّيهما والنص الصوفي قياما مباشرا أو غير مباشر. ونظرا إلى الصدى الواسع الذي كان يلقاه أدب المهجر وأدباؤه بين ناشئة الرومنسية التونسية فإن التراث الصوفي الذي وجد في الروحية المسيحية المشرقية مناخا ملائما أمكنه أن يصل عن طريق جبران ونعيمة وأبي ماضي وغيرهم وأن يشكل جزءا من مطالعات الشابي ويشهد رفيقه الحليوي على ذلك حين يقول في تقديم الرسائل التي كانا يتبادلانها :«كما أن جبران قد أغرى الشابي بالبحث عن الأدب الرومنطيقي المترجم إلى العربية ودراسة شعر ابن الفارض وابن عربي اللذين كان يتحدث عنهما جبران في فصوله»(8).

بيد أن الجهد الذي أنفقناه للعثور على شهادة مماثلة تخصّ العلاقة بجلال الدين الرومي لم يفض إلى نتيجة، فهل هي غفلتهم عن بعض مصادرهم أم تَعَمد إخفائها أم الاقتصار على ذكر المصادر العربية دون سواها، فيما ظلّ صاحب «المثنوي» في الظل على شهرته وعلى كونه من أقرب المتصوفة الكبار زمنيّا ويبدو أبلغهم أثرا في نصّي زعيمي الرومنسية العربية، جبران والشابي، اللذين، حين جاءا، وجدا أدبه مُنقولا إلى العربية فضلا عن الانقليزية(9)، لغة جبران الثانية، التي كان يكتب بها بعض كتبه(10). ولم يصرفنا عدم العثور على تصريح صريح عن المضي في تقصّي العلاقة التي وجدناها قائمة بين نص الناي عند مولانا ونص الناي عند كل من الشاعرين بل لم يَعُد يهمّنا كثيرا المسار الذي قطعته بين هذا وذاك، والذي لفّه غموض تعذر إجلاؤه، فرأينا الفائدة في الوقوف على وجوه التناصّ وشواهد التقاطع وأشكاله بين نصوص الناي الثلاثة، عسى أن يُتَاح لغيرنا ما لم يتح لنا من اليقين.

3) ناي «المثنوي» وحمولته الرّمزية :

وكان لا بد من وقفة مع «النص الغائب»(11) الذي أداره صاحبه على موضوع الناي، ومع حقل الدلالات والأبعاد التي اختزلها، قبل ولوج «النص الحاضر» لعلَمَي الرومنسية المذكورين، وتفكيك العملية التناصية الحاصلة بينهما.

فقد شكّل ناي جلال الدين الرومي قبل سبعة قرون قطبا دلاليا رمزيا واسعا تصدّرته دلالة الاحتفاء بالناي ترجمان الحنين والأنين عن طريق لغة العزف والغناء والموسيقى، والاحتفاء بالقصبة والغاب أي بالطبيعة حضنا والاحتفاء بالشوق الأبدي إلى الأصول، أي إلى المفقود من وحدة الوجود، والاحتفاء بالحرية والانطلاق، وهذه وغيرها معان أمّهات في الرؤية الرومنسية وعلى مثيلاتها مدار أشعار شاعر «المواكب»(12) وشاعر «أغاني الحياة»(13). يستهل «المثنوي» «أغنية الناي» في مستهل ديوانه بالقول (14) :

«استمع للناي كيف يقص حكايته، إنه يشكو آلام الفراق، يقول :

إنني منذُ قطعتُ من منبت الغاب، والناس رجالا ونساء يبكون لبكائي

إنني أنشد صدرا مزّقه الفراق، حتى أشرحَ ألم الاشتياق فكلّ إنسان أقام بعيدا عن أصله، يظل يبحث عن زمان وصله».

4) مسالك التّواشج بين أغاني النّاي هنا وهناك :

إن أجلى مواطن التجاوب النصي التي لمسناها بين ناي «المثنوي» وناي «المواكب» تقع في المقطع الثالث من المطولة الجبرانية الحاملة هذا العنوان، مقطع هو بمثابة اللازمة الثابتة وزنا وتركيبا والمتحولة قافية، والمتحولة لفظا ما عدا في قوله :

أعطني النايَ وغَنِّ **فالغِنَا** (...)

وأنينُ الناي يبقَى (...)

وإلى ذلك مراوحة بين المقاطع الجارية على البسيط والمخصوصة بالتأمل والتفلسف في الحياة والموت والحق والعدل والحرية، وأخرى جارية على الرمل (مجزوءا) في وصف الطبيعة والتغنّي بالغاب. أما المعنى فهو معقود على «أنين الناي» وعلى الغناء والغاب.

وإذا كان جلال الدين الرومي قد أوكل سرد حكاية الناي وشرح المحن التي مرّ بها والحال التي يعانيها إلى الناي نفسه، على غرار قوله «إنني منذ قُطِعْت من منبت الغاب ...» فإن جبران أخذ على عاتقه هذه المهمّة بإجمال واختزال جعلا «الأنين» ترجمان كافة تباريح الناي ووجوه لوعته، وعنوان بقائه الذي ميزه على بقية الكائنات والذي يعود إلى قيمة الغناء في تَقْوِيتِ الأرواح وتقْوِيتِهَا، وفي تصعيد كوامن النفس العازفة وأداء أعمق خلجاتها. وإذا كان مولانا جلال الدين قد اتخذ من الموسيقي والرقص طريقا إلى الله(15) فإن صاحب «المواكب» ولع بهما ولعا مماثلا جعله يتخذ الموسيقى عنوانا وموضوعا لبعض مؤلفاته فضلا عن أسلوبه الحافل بالإيقاع وأجراس الكلام(16) على غرار أضرابه من شُداة الرومنسية العربية، ولعلّ الشابي كان أحفلهم بهذه الثنائية فاختار «أغاني الحياة» عنوانا لديوانه حيث حضر الناي ومرادفاته ومفردات الحقل الموسيقي بنسبة مرتفعة، بل عديدة هي القصائد التي حملت في عناوينها مادّة الغناء (أغنية الأحزان، أغنية الشاعر، أغاني التائه، من أغاني الرعاة، نشيد الأسى، نشيد الجبّار، أنشودة الرعد، ألحاني السكرى، إلى عازف أعمى...).

ولئن حافظ جبران على «الأنين» من ناي جلال الدين، وعلى معانيه الحافة المتصلة بالغاب والطبيعة ومنشود القيم ومفقود وحدة الوجود، فإن الشابي حوّل وجهة الناي من الأنين وأفق التصوف والمتصوفة إلى عنصر احتفالي في موكب الكون البهيج، بل إلى أغنية من «أغاني الحياة». والرأي عندنا أن ذلك يعكس حدود العلاقة التي ربطته بالتراث الصوفي وأعلامه، بما جعل الناي حين وصل إليه يفقد معظم حمولته الرمزية الصوفية كي يغلب عليه الطابع الاحتفالي المتطلع الذي ميز قسمًا من رومنسية هذا الشاعر، فحيثما وقعتَ على ذكر الناي في شعره وجدته ترجمان نزعة تفاؤل وروح تحدّ وطموح، مثلما جاء ذلك في قوله يصوّر مشهدا من مشاهد تجاوب الكائنات :

نحن نشدو مع العصافير للشمـ
ـس وهذا الربيع ينفخُ نَـايَهْ (ص27)

وفي مواطن نصية أخرى هو «**ناي الجمال والحب والأحلام**» (ص 109) بل هو بمثابة الطاقة الروحية الدافعة حين تنفخ فيه :

وانـفـخ النـــاي فالحيـاة ظـلام
ما لمُرْتَاده من الهول حام (ص 113)

وحين يخلع عليه مفتونُ أنغامه هالة التقديس :

وأنـفـخ النـــاي إنـه هِبَـة الأمـ
ـلاك للمستغيث بالإلهام (ص 113)

وهو رفيق وحدة صاحبه يلتاع لفقدانه لوعته لفقدان قرينه الغاب :

أين نايي ؟ هل ترامته الريـــاح ؟

أين غابي ؟ أين محراب السجود ؟ (ص 133)

والناي يمتلك قدرة على البقاء (والتناص هنا مع جبران) جعلت المتكلّم يتشبه به في «نشيد الجبار» :

إنّي أنا الناي الذي لا تنتهي

أنغامه ما دام في الأحياء (ص257)

وقدرة على الإبقاء، وهذه إضافة، جعلت «العازف الأعمى» (ص118) يغالب الزمن الذي كفّ بصره.

ويشبّه به قلبه، بؤرة الحساسية الرومنسية، في قصيد «الغاب» :

حتى غدا قلبي كناي مُتْرع

ثَمِلٍ من الألحان والأنغام (ص267)

والناي «شبّابة تشدو بمعسول النشيد» (ص221) ومزمار (ص134) فضلا عن تلك «القيثارة» (ص38، 76، 83، 249) المنحدرة من عالم النص الرومنسي الغربي. واللافت، عدا هذا الحضور المتواتر للناي وعدوله عن الوجهة التي أجراه فيها كل من جلال الدين وجبران هو اقتران الغناء والإيقاع بحركة الجسد، وحركة الكائنات، عند شاعر «أغاني الحياة» لكن على سبيل الصورة الشعرية لا سبيل الرياضة الروحية والممارسة الصوفية كما عند صاحب «المثنوي» والشواهد على ذلك يستعصي حصرها، منها ما ورد بالصفحات 184، 189، 190، 209، 218، 230، 238، 247، 252، حيث يجتمع الرقص والغناء في مثل قوله :

- **وتراءى الجمال يرقص رقصا**

قدسيا على أغاني الوجود (ص184)

- **لا الحب يرقص فوقها متغنيا**

للناس بين جداول وزهور (ص190)

- **والربيع الجميل يرقص فوق**

الورد، والعشب، مُنشدا تيّاها (ص 252)

وللغناء كما للرقص مواطن لا تكاد تحصى ينفرد بها فضلا عن مواطن الجوق الذي يجمعهما متلازمين.

سعينا في ما عقدناه من مقاربة تناصّية حذرة لحديث الناي عند شاعر الصوفية جلال الدين الرومي وشاعري الرومنسية جبران والشابي إلى الوقوف على شواهد التقاطع بين النصوص الثلاثة في مستوى البعد الدلالي والرمزي، لا في مستوى التشكيل اللغوي والفني الذي تحول دونه المدوّنة الأم، وبعض الحلقات المفقودة.

والمرجّح عندنا أن ناي «المثنوي» قد فعل في ناي «المواكب» فَأَنَّ أنينه، وفعل ناي المواكب بدوره في ناي «أغاني الحياة» الذي ورث دلالة البقاء ووسَّع مجالها فاستحالت أغنية الناي إحدى تلك الأغاني وأضحت، مع الرقص، مظهرًا لاحتفالية الكون وتجاوب الكائنات في وحدة مُستعادة. ولقد وقفنا عند المعاني الثواني من دلالات أغنية الناي عند مولانا، ولم نطرق باب الرموز العميقة التي لها صلة بالأحداث والحوادث التي أحاطت به (17).

الهوامش والإحالات

1) ولد جلال الدين البلخي في بلخ الواقعة بأفغانستان الحالي، سنة 604 هـ/ 1207 م وتوفي بقونية التركية سنة 672 هـ/ 1273م. لقّب الرومي نسبة إلى أرض الروم (بلاد الأناضول) التي قضي فيها معظم حياته أنظر فصل : في حضرة مولانا جلال الدين، محمد الخالدي، رحاب المعرفة، ع 29، سبتمبر 2002، ص ص 53-61.

2) تذكر المصادر أنّ جلال الدين الرومي نظم من الشعر هذا الديوان وديوان شمس تبريز و3200 غزلية (قصيدة غنائية).

3) انظر على سبيل المثال ما خصه به محمد عبد السلام كفافي في كتاب «مثنوي جلال الدين الرومي شاعر الصوفية الأكبر - الكتاب الأول، صيدا، بيروت، 1965.

4) التناصّ مصطلح إجرائي وأداة مقاربة حديثة لما كان يعرف قديما بالسرقات الأدبية. والتناص يحمل معنى الاشتراك، والتداخل، والتشابك، والحوار بين النصوص وربما استقر النقد العربي الآن على هذه الصيغة من بين عديد الترجمات التي راجت زمنا في مقابل الأصل Intertextualité

5) حسين جمعة : نظرية التناص صك جديد لعملة قديمة - بحوث ندوة الأدب العربي واقعه وآفاقه - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999 ص 200.

6) باب السرقات في كتب النقد العربي القديم يكاد يكون قارّا، والمؤلفات التي اتخذت من هذه «التهمة» موضوعا لها كثيرة، وجلها جاء متأثرا بالخصومات و«تصفية الحسابات» فخلط بين «التلاصّ» و«التناصّ» رغم مسعى أمثال صاحب «الوساطة» وصاحب «العمدة».

7) مثال ذلك ما جاء بصدد الشابي وجيله الرومنسي من استخدام عام غير دقيق للتصوف من قبيل : نزعة صوفية ردا على الضعف الإنساني أمام اللذة (ص287) - صوفية الحب العذري (ص228) - إيمان صوفي (ص259) . . . إلخ انظر : مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، نسيب نشاوي، الجزائر/ 1984.

بل ويغيب ذلك أصلاً من أذهان الدارسين، انظر مثلا : دراسات في الشعرية الشابي نموذجا - إعداد مجموعة من الاساتذة، بيت الحكمة، تونس 1988.

8) محمد الحليوي، رسائل الشابي، دار المغرب العربي، 1966، ص 11.

والفصول التي يشير إليها الحليوي منشورة في «البدائع والطرائف» (1923) ومنها فصل «ابن الفارض» الذي خصّ به جبران هذا الشاعر الصوفي الكبير فتحدّث عنه حديث المعجب المفتون فعدّه «أميرا في دولة الخيال الواسع، قائدا في جيش المتصوفين العظيم. . .» - انظر : البدائع والطرائف، جبران خليل جبران، دراسة وتحليل نازك سابا يارد، مؤسسة نوفل، ط2- 1987، ص 143.

9) يورد محمد عبد السلام كفافي معطيات خاصة بوجود شروح وترجمات عربية للمثنوي وبطبع أحدها (المنهج القوي لطلاب المثنوي) في القاهرة سنة 1872، وهو من وضع يوسف بن احمد المولوي. وشهد المجلد الأول نقله شعرا إلى الأنقليزية ونشره في لندن سنة 1881.

10) غلبت على جبران الكتابة بالإنقليزية في المرحلة الثانية من حياته فوضع «المجنون» (1918) و«السابق» (1920) و«النبي» (1923) وغيرها.

11) «النص الغائب» مصطلح من جهاز المصطلحات التناصية، يراد به النص الذي حلّ في «النص الحاضر» على نحو من الأنحاء، وقد يكون سابقا زمنيا أو مزامنا وقد يحصل التناص بين نصوص الكاتب الواحد.

12) صدرت المواكب سنة 1919، واعتمدنا : المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، تقديم ميخائيل نعيمة، دار صادر ودار بيروت، 1964.

13) تعود أشعار «أغاني الحياة» إلى ما قبل وفاة صاحبها سنة 1934، وصدر الديوان في طبعة أولى سنة 1955.

14) ترجمة محمد عبد السلام كفافي، المرجع 11، ص 73.

15) عبّر الرومي نفسه عن ذلك بقوله :«هناك طرق عديدة تؤدي إلى الله، وقد اخترت طريق الرقص والموسيقى» انظر في الصدد :

Djelel-Eddin El Roumi, poète et danseur mystique, Pierre Robin, cahiers du sud, T. XVI, n° 330, août 1955, p179.

16) صَدَر «الموسيقى» سنة 1905 وضمّ تأملات في هذا الفن ومنزلته بين الأمم وجليل لطائفه.

17) ما يحيل على بعض من لاقاهم مولانا من كبار شعراء متصوفة وفارقهم وفي القلب لوعة، مثل فريد الدين العطار النيسابوري الذي أوحى له بفكرة «أغنية الناي» وقتله المغول، وشمس الدين محمد تبريزي الذي تعلقه جلال الدين ورأى فيه الصورة الكاملة للمحبوب، وخلّد ذكراه، بعد رحيله، بديوان يشير إلى اسمه (شمس تبريز) وبإنشاد الشعر الذي صار يرافقه مع مرور الوقت أنغام الناي الحزينة، وحركات الرقص الدائرية. ويذهب التأويل ببعض الدارسين إلى اعتبار أغنية الناي سردا لقصة طرد الإنسان من الجنة، وحياته على الأرض وبحثه الدؤوب عن طريق العودة إليها. . . إلخ.

قراءة في قصيدة «قـال قلبـي للإلـه» لأبي القاسم الشابيّ

حاتم الصكر

أولاً : مدخـــل

1 – 1

تلتم حول الشابي في مئويته أقلام شتى قادمة من جغرافيات متباعدة، ومشارب نقدية وأدبية وشعرية متباينة، وثقافات متفاوتة. لكن الشابي من أكثر الشعراء استحقاقاً لتلك القراءات الملتمّة من شتات، لأنه لمّ بوجوده الشعري شتاتا ثقافيا في وقت مبكر، فصار رمزا للصلة بين المشرق والمغرب، والتجديد والتطور، والتراث والمعاصرة، والكفاح ضد الإستعمار وتمجيد الحياة وجمالها، وكذا المواءمة بين الرومانسية بتجلياتها الإنسانية والفنية والدعوة إلى القوة والعزم والعيش في قلب الحياة لا على هامشها أو في زواياها وحواشيها.

2–1

هكذا كان الشابي جسرا ثقافيا بين المغرب والمشرق يمتلك امتدادا متعدد الجوانب: في **الزمان** لأنه جاء في مطالع نهضة أدبية وشعرية حاسمة ومرحلة من البحث عن طرق جديدة في الفن والحياة، وفي **المكان** لأنه ألغى تلك المسافات التي باعدت بين المشرق والمغرب ثقافيا واجتماعيا، وفي **الفن** حيث كانت أشعاره لوحات تجسد المنحى الرومانسي الذي انتشرت ظلاله في أدب العالم وفنونه المختلفة بعد صدمة الحرب الكونية الأولى وبشاعة آثارها المدمرة على البشر والطبيعة والحضارة الإنسانية.

وقد توفرت له أدوات **أسلوبية** تترجم إحساسه وانتصاره للحياة التي غنّى بها ومجّدها، ومن أبرز تلك الأدوات: سهولة المفردات والتراكيب وقصر الجمل الشعرية وتوخّي الموسيقى الهادئة والايقاعات الأليفة وتنويع القوافي والأشطر الشعرية تحديثا وملاءمة لايقاع عصر النهضة الأدبية الشاملة التي عاصرها وأسهم فيها بجهده الشعري والفكري.

3–1

وقد كان الشابي واضحا وواعيا لمهمة الشاعر المجدد. فإذ أعلن ثورته في (الخيال الشعري عند العرب) على تقديس الماضي والعيش فيه أسرى تكراره نموذجا، فإنه أوضح ما يمكن أن يساء فيه فهم مقصده، فقال في مناسبة لاحقة:

(إذا كنت أدعو إلى التجديد وأعمل له فإن ذلك لا يدفعني إلى الهزء والسخرية من آداب الأجداد، بل إنني لأؤمن كل الإيمان بما فيها من جمال فني وسحر قوي، وأعتقد أنها قد آتت في عصورها الحية لأجدادنا كل ما

طمحت إليه أشواقهم من غذاء معنوي دسم. ولكني أومن إلى جانب ذلك أن في الحياة آفاقا مجهولة ساحرة غير ما في الأدب العربي من آفاق،

وأن هذا الأدب إذا كان قد سدَّ خلة آبائنا الروحية فإنه لعاجز كل العجز عن أن يشبع ما في أرواحنا من جوع وعطش وطموح...).

ولم يكن الشابي في هذا المقتبس إلا متوازن النظر ممنهج الفكر فهو يقر بمنجز العرب الأدبي وتلبيته لحاجتهم الروحية والجمالية في ظرف إنتاجه وسياقه، لكنه لا يجد الارتهان به واحتذاءه نافعا لنا وملبيا لحاجاتنا الروحية، ولعل ذلك كان دافعه لتبني أفكاره حول الخيال والدعوة إليها في محاضرته - ثم كتابه- حول الخيال الشعري عند العرب.

لقد عرض الشابي ما يتصل بالخيال الشعري في دراسته تلك بمنهج رصين متسلسل الخطوات واضح الترابط، يدهشنا أنه صادر عن فتى في حوالي العشرين من عمره، فيتحدث عن الخيال وضرورته لدى الإنسان وأنواعه ثم يعرض للخيال الشعري الذي يفرقه عن (الخيال الصناعي) أو المجازي المصنوع بالبلاغة والتزويق بل ما يصفه في رده على أحد منتقدي محاضرته بأنه **(خيال الإحساس والشعور والاندماج في الأشياء اندماجا فنيا.. تلتقي فيه الروح الفنية والفلسفية. ونفهم منه نفسية الأمة.. ويتفهم الإنسان من ورائه أسرار وخفايا الوجود)** ليصل من بعد إلى لبّ أطروحته الملخَّصة بأن الخيال الشعري العربي ليس له حظ ولا نصيب في ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره، لأنه خيال مادي لا يتجاوز الظواهر الملازمة لحياة العربي في الصحراء. وأراد الشابي إثبات ذلك عن طريق فحص موقف العربي من الأساطير والطبيعة والمرأة والقصة.

4 - 1

وهو لا يجد تعارضا بين التجديد والإعجاب بالأدب القديم فيقول**(إذا كان لزاما علينا أن نعجب بهذا الأدب ونفخر به....فإن ذلك الإعجاب لا ينبغي أن ينقلب في نفوسنا إلى تقديس فعبادة فجمود فإطباق لأبصارنا عن كل ما في السماء من أشعة ونجوم..)**.

ذلك التوازن المفقود بحث عنه الشابي في الحياة أيضا، فوجد بَوناً بين ما يضمر من أحلام وما يأمل من آمال، وبين ما هو عليه في الواقع وما يواجه اندفاعه ذاك من صعوبات وعوائق.

وقد وجدتُ شواهد نصية كثيرة تمنحها قراءة الشابي نقديا، ولكنني توقفت عند نص قصير يقع في آخر ديوانه اليتيم (أغاني الحياة) وهي قصيدة (قال قلبي للإله) التي سأورد نصها ثم أقف عندها محللا.

ثانيًا-النص

في جبال الهموم أنبتُّ أغصاني

فَرقّتْ بين الصخور بجَهدِ

وتغشّانيَ الضبابُ.. فأورقتُ

وأزهرتُ للعواصفِ، وحدي

وتمايلتُ في الظلام، وعطّرتُ

فضاءَ الأسى بأنفاسِ وردي

وبمجدِ الحياةِ، والشوقِ غنيتُ

فلم تفهم الأعاصيرُ قصدي

ورمت للوهاد أفناني الخضرَ

وظلت في الثلج تحفر لحدي

ومضت بالشذى فقلتُ: ((ستبني

في مروج السماء بالعطر مجدي

وتغزلتُ بالربيع وبالفجرِ

فماذا ستفعل الريح بعدي؟))

ثالثا– التحليل :

العنوان

1 – 3

يقع النص بأبياته السبعة موقعا مجهولا في سياق نصوص الشابي، لأنه بلا تاريخ على غير عادة الشاعر، مما يتيح للقراءة أن تضعه في سياق حر بين قصائده التي كتبها على مدى ما أتيح له من حياة شحيحة السنوات، ويمنح القراءة فرصة التجول الحر في ثنايا أسلوب القصيدة ومراميها دون ربطها بسياق من أي نوع : صغيرا كان يتعلق بما حولها، أو كبيرا يتصل بموقعها بين مراحل تطور وعي الشابي الشعري.

1–1–3

سنتلقف **الإشارات** التي تبعثها المفردات والصور والتراكيب والايقاعات والدلالات دون تحجيم، ولا نخضعها لفترة أو مرحلة وسمت شعر الشاعر بميزة ما، أو نفهرسها ضمن ملمح فني ما كما فعل محمد لطفي اليوسفي في مقدمة مختاراته للشابي، فبوّب القصائد في ثلاثة أقسام : الأول لقصائد عدّها اليوسفي نصوصاً -بيانات تعلن مفهوم الشابي للكتابة الشعرية، وقسم ثان لقصائد منشقة ومختلفة مع القديم مشاركة لمغامرة التجديد، وقسم ثالث لقصائد وجد فيها تسللا لرؤى القديم وحضورا انتقاميا للتراث- في تجربة انشقاقية عليه، هذا التسبيق -اختراع سياقات للنصوص- أو تتريخها -وضعها في سياق تتابعي إحتكاما لزمن كتابتها-، أو تغريضها -فهرستها بحسب أغراضها – لن ينال تحليلنا بحكم دوران النص موقعيا بحرية ترتبت على إفلاته من ذكر تاريخ كتابته.

2–1–3

يحتل **العنوان** مكانا مركزيا في قصائد الشابي يجعله بالمقارنة مع مجايليه متفوقا في تصميم عناوين نصوصه بتنوع لافت وتخطٍ للتقليدية التي بنى بموجبها شعراء النهضة عناوين نصوصهم ولم يبالوا بدورها كعتبات نصية وموجهات قراءة وجزءا من جماليات النص نفسه.

كان الشابي مجددا في اختراع مسميات لقصائده، منساقا في الآن نفسه لأغراض شعره يعلن عنها ويكشفها بالعنوان، كقصائده المنبني عنوانها على نسق النداء(يا ابن أمي، يا رفيقي، يا حماة الدين، أيها الليل، أيها الحب، . . .) وبعضها بنسق الإضافة(نشيد الأسى، أغاني التائه، رثاء فجر، متاعب العظمة . .) وبعضها بالوصف: (الرواية الغريبة، النبي المجهول، الصباح الجديد، الأشواق التائهة، . . .) فيما يجترح بعضها مسميات جديدة بالجار والمجرور(إلى عازف أعمى، إلى الشعب، إلى طغاة العالم، إلى قلبي التائه . . من أغاني الرعاة، من حديث الشيوخ، . . في الظلام، في سكون الليل،) وسواها مما يدعو لدراسة منفصلة تستقرئ العنوان وتشكلاته ومدلولاته في شعر الشابي، لكننا نشير إلى حصة الطبيعة والعاطفة في تلك العناوين وتراكمها بشكل لافت كمؤشر على تأثره بالرومانسية كحاضنة شعرية وفكرية.

2–3

ومن هذا ننطلق لمعاينة عنوان النص الذي عكفنا على تحليله: (قال قلبي للإله) فهو يقدم القول عبر الفعل الماضي (قال) مؤكدا الطابع الحواري كمظهر سردي في القصيدة العربية الحديثة، ويتلوه بالفاعل(قلب) الذي يضيفه لضمير المتكلم لقربه منه وتعبيره عنه، والحكي بلسانه، فلئن اختار الشاعر قلبه راويا ينوب عنه، ويجري وجهة نظره من خلال رؤيته، وبعودة الكلام إليه فإنه يتخفى وراء موطن عاطفته -قلبه- موسعا مهمته كما في المجازات الشعرية والاستخدام العامي، حين يسند للقلب العلم بالشيء ومعرفته والإحاطة به.

هي إذن أقوال قلب الشاعر مبثوثة كشكوى للإله الذي جاء في ختام جملة العنوان، ليكون مستقبِلا للشكوى ومرسَلا إليه ينتظر المرسِل رد فعله واستجابته، . لكن

العنوان يدعونا -نحن القراء -كمروي لهم لنشاركه الإنصات لأقوال قلبه.

يخفي العنوان أيضا بجانب السرد وتقديم القول بالماضي والفاعل ثم الجار والمجرور ما يمكن أن نعده ثنائية بين قلب الشاعر الضعيف والشاكي، والإله بقدرته وخلقه الكون وتعاليه.

الاستهــلال :

1 – 4

لا يكرر الشاعر فعل القول (قال) في أي من أبيات القصيدة، بل يبدأ نصه مباشرة بمقول قول القلب، مكتفيا بالعنوان -النص الصغير، ومدمجا جملته بالنص، فتكون القراءة تتابعية كالتالي:

قال قلبي للإله:
في جبال الهموم أنبتَّ أغصاني.........

والشاعر بصنيعه المقتصد والمجافي للتكرار - عدم إعادة فعل القول الماضي- يحقق بالعنوان وظيفة جمالية وتعبيرية في الآن نفسه.

2 – 4

سينبني الاستهلال إذن (في جبال الهموم) على أساس اندماجه تركيبيا ودلاليا بجملة العنوان، فيكون تفصيلا لما قال قلب الشاعر للإله.. .مبتدئا بالجار والمجرور (في جبال الهموم..) متقدمة لأهميتها بدل القول : أنبتَّ أغصاني في جبال الهموم، فتكون بداية تقليدية تتابعية في التراتب الفعلي ومتعلقه المترتب عن الخلق، والمعبَّر عنه تعبيرا زراعيا :(أنبتَّ)وهو يتواشج والطبيعة التي فتن بها الشابي، فالولادة كفعل استنبات في أرض ما تمتْ بالنسبة للشاعر (في جبال الهموم) محققا بإسناد الهموم للجبال وإضافتها إليها استعارة عميقة الدلالة، فالهموم متكاثرة وثقيلة وصعبة كالجبال. والإنبات فيها ليس يسيرا كما يعرف الشابي وقراؤه.

واستبق الشابي الإنبات فجعله للأغصان لا للبذرة التي انشق وتفتق عنها ،فاختصر البذار والنمو والنضج، وانتقل إلى الأغصان ليتبعها فعل آخر هو التعايش بين الأغصان وما حولها، رغم أن ذلك قد تمَّ بجهد وعناء، فصنع مفارقة بين رقة الأغصان وصلابة الصخور، وبين الولادة في جبال من الهموم ثم الايراق برقّة رغم الصخور.

وهو جانب دلالي يسبق الشابي أجزاء نصه التالية ليعلنه كوجه من وجوه فكره الذي انشغل به، موائما بين قسوة الحياة والعيش فيها بإرادة وحب وأمل رغم ذلك. والملاحظ أن الفعل الوحيد المسند لتاء المخاطب هو فعل الاستهلال (أنبتّ) اعترافا بالخالق وانبثاقا عن خلقه له، بينما ستعود الأفعال الباقية كلها لضمير السارد المتكلم (تاء المتكلم) = قلب الشاعر. فقد صار عليه بعد استنباته أن ينهض بحياته ويواجه مصاعبها وحيدا(البيت الثاني).

أنساق التركيب :

1–5

تتحكم بنية الجملة **الفعلية** وبركنها الأساس = الفعل الماضي بسياق النص وتنعكس نسقيا في أبياته كلها كما تهيمن جملة الفعل الماضي على التركيب العام للنص ايضاً مُلاءمَةً للسرد المتمحور حول الولادة في جبال من الهموم ومتابعةً للنشأة المعذّبة من بعد.

هناك عدة أفعال ماضية تتصدر الجمل لتنقل الحدث -حدث الولادة - إلى مراحل نامية وتتعلق بزمن الحدث= االماضي أيضا أفعال ماضية أخرى تترتب عليها كنتائج:

- أنبتّ أغصاني   فرقَّت...
- تغشاني الضباب   فأورقتُ..وأزهرتُ..
- تمايلتُ
وعطّرتُ   فلم تفهم
غنّيتُ
- رمت
وظلت   فقلتُ
ومضت
-تغزّلتُ   فماذا ستفعل..؟

2–5

سيلاحظ القارئ تبدلا طفيفاً في نسق بعض الأفعال أي خروجها على نسق صيغة الماضي، ولكننا نقدم هنا تفسيرا يحافظ على زمنها ودلالاتها على الماضي، فالفعل المضارع (يفهم) انقلب ماضيا بدخول لم عليه (لم يفهم) فضلا عن عطفه بالواو، مما أشركه دلاليا بحيز الفعل الماضي المعطوف عليه (وعطرتُ)، والفعل المضارع (تحفر) متحول دلاليا إلى الماضي في حيز الدلالة التي يولدها الفعل ظلت – تحفر، والفعل المضارع الدال على الاستقبال (ستبني) مرتبط كذلك بالحدث الماضي الذي يحدده الفعل السابق عليه (فقلت: سنبني). أما اختراق نسق الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم فإن تفسيرنا لوجودها نفصّله هنا، فالأفعال المسندة للأعاصير وإن تكن مسندة إليها بتاء التأنيث فهي عائدة إلى الراوية= القلب، لأنها أوقعت الفعل عليه بثقله وبنيته معا. فالأعاصير الجاهلة بمرماه ومقصده رمت أغصانه تلك(أفنانه) إلى هاويات الوهاد وحفرت لحده في الثلج. فكان ما فعلته الاعاصير تابعا لفعل القلب نفسه ومتصلاً به.

الفعل الوحيد الواقع دلاليا وصرفيا في حيز المضارع حاضرا والممتد كسؤال مصيري إلى المستقبل هو (ستفعل) (في البيت السابع)المتجه إلى الريح التي ستهب بعد ذبول أغصان القلب ولا تعود الريح تدري أين تتجه، وتلقي القلب والشاعر بالضرورة في عماء المجهول، كما جاءت بذرة وغصنا نابتا في صخور جبال الهموم يتغشّاها الضباب كناية عن جهل لغز الوجود أيضا.

قـــامـوس الطبيعـــة :

1 – 6

تدعو قراءتي لمعاينة المفردات المنتزعة من قاموس الشابي الأثير إلى نفسه: الطبيعة التي مجّدها شعرا ودعا إلى التنبه لجمالها وعبقريتها نثرا وهو يتحدث في الخيال الشعري عند العرب، وكذا في مذكراته عن مظاهرها وإهمال الناس لها، بل يخصص في مذكرات السبت 4 جانفي-يناير 1930 صفحات للحديث عن عشقه للطبيعة وتردّده في قطف وردة ويرى أن ذلك جرم لن يقترفه.

2–6

سنجد أولا مماهاة نفسه بقلبه ثم الوصول إلى الطبيعة عبر ذلك بتسلسل لافت نجرد له هذه الصورة:

الشاعر ← قلبه القائل ← الإنبات والإزهار والإيراق ← رمي الأعاصير لأغصان القلب...

هكذا تسلسلت صلة الشاعر بالطبيعة وغدت غلافا لنشأة قلبه التي هي نشأته أيضا، وهكذا تتبع نشأة قلبه عبر مراحل إنباتٍ ونموٍّ تمناها لنفسه فأسقطها على قلبه.

3–6

ثم بعد تلك المماهاة استعار الشاعر مفردات الطبيعة وراكمها في نصه، نجد منها: الأغصان والصخور والفضاء والعواصف والضباب والفضاء والورد والأعاصير والظلام والوهاد والأفنان والثلج والشذى والمروج والسماء والربيع والفجر والريح.

إن احتشاد تلك المفردات في سبعة أبيات لدليل على فتنة الشاعر بالطبيعة ودخولها كمشغّل أساس في رؤيته الشعرية وترميزه للخلق والتكوين والموت أيضا.

ولنلاحظ أن الطبيعة ليست خيرا وجمالا كلها في رمزية الشابي، بل هو يجعل منها رمزا للشر والموت والخذلان (يُنظر ما أسند للأعاصير والثلج من أفعال كالدفن والجهل والقسوة).

الإيـقـــــاع :

1–7

تتميز إيقاعات قصائد الشابي في مختلف مراحلها بما عرف عنه من منهج شعري يقوم على بساطة

المفردة وقربها من الفهم، واختيار البحور القصيرة أو مجزوءاتها، مع اختيار القوافي المقبولة وقعا والخفيفة في صداها على القارئ، كما يغير غالبا قوافيه في شعره المقطعي، ولا يطيل قصائده، فيصنع بذلك كله إيقاعاً خاصا به يعضده التكرار المتنوع عنده (في بداية الأشطر الأولى أو الثانية أو في ثنايا الأبيات).

2–7

يختار الشابي البحر الخفيف لقصيدته هذه، مستثمرا طول التفعيلات (فاعلاتن –مستفعلن –فاعلاتن) وكثرة الحركات والسكنات، والطابع النثري للبحر وتواتر كتابة المراثي الشهيرة والشعر الفلسفي والتأملي به.

ويكثر في القصيدة التدوير الذي لم نظهره في الكتابة الخطية هنا وهو موجود في البيت الأول إذ تجدر كتابته العروضية كالتالي:

في جبال الهموم أنبتّ أغصا ني فرقت. . .

وكذلك يجب أن تدوّر الأبيات التالية:

وتغشاني الضباب. . فأورق تُ وأزهرتُ

وتمايلت في الظلام وعطر تُ فضاء الأسى

وبمجد الحياة والشوق غني تُ فلم تفهم. .

ورمت للوهاد أفناني الخض ر وظلت. .

وتغزلت بالربيع وبالفج ر فماذا

لا يستثنى من التدوير إذن إلا البيت قبل الأخير (السادس) مما يسبغ على النص سمة الاسترسال لعدم توفر الوقفة المتجانسة إيقاعيا (انتهاء الشطر وتمدد الكلمة للشطر الثاني)، و يؤجل موسيقاها ويفتت وقعها النغمي والنبرة العالية التي يسببها التصادي والتموسق المطلوب في نظام الشطرين. فيناسب الاسترسال والتمدد ما في القصيدة من سرد تتابعي وتوال للأفعال، وكذلك لاحتواء الفكرة المعبرة عن الحزن والحيرة مما لا يناسبه التقسيم الموسق والصاخب والضاج.

الـدلالـــة :

1 – 8

يعيش نص الشابي (قال قلبي للإله) على تطابق نظرة الشاعر المشوبة هنا بالخذلان والهوة المصنوعة بفعل التفاوت بين ما كان يرجوه وليدا وما قابله في الحياة، عبر ما يقصه قلبه من شكوى للإله، وما يستمده من حياة الشجرة من أمثولة مطابقة لحياته.

2–8

لكن المدى الدلالي للقصيدة كونّي لا شخصيّ، وشكوى قلب الشاعر تعبر عن معاناة البشر كلهم في نموهم وحلمهم، ثم في تحدي الصعاب لهم وخذلانهم.

وتستفيد الدلالة لتتوضح وتَبين للقراءة من طول الجملة الشعرية –لا الجملة النحوية– فهي عبارة عن ركنين : خبري واستفهامي:

أنبتّ أغصاني في جبال الهموم فرقّت. . .فلم تفهم الأعاصير. ورمت. . فماذا ستفعل الريح بعدي؟

ونلاحظ أن جملة الاستفهام هي الوحيدة النافرة عن طبيعة الجمل الأخرى وهي خبرية فعلية كلها.

لقد أراد الشاعر أن يكون التساؤل نهاية مفتوحة للنص، كما هو نهاية للحياة ذاتها. .الحياة التي نغادرها دون أن نفقه مغزاها ونهايتها وجدواها.

لقد اختزل الشاعر الموت بمفردة واحدة هو الظرف (بعدي) راميا مصير الكون على البعدية التي تظل مفتوحة عقب الموت.

تلك الثنائية الطويلة : الولادة بين الصخور والهموم ثم السؤال عن المستقبل المجهول هي أبرز ثيمات شعر الشابي التي تأكدت هنا.

3–8

لا يخفى طابع الشكوى إلى الله في النص وما يحمل من ضعف ورقّة. وهو من أبرز خطط البرنامج

الشعري للشابي الموائم بين الرومانسية المهومة والحالمة والمفارقة للواقع، والقوة بحب الحياة والنفور من وضعها اللاإنساني في الوقت نفسه، فهي مشتهاة ومنتبذة، ومطلوبة ومكروهة، وضرورية وعابرة.

موجهات قراءة أخرى :

1-9

خطياً تحيلنا النقاط بين الكلمات إلى مواصلة القراءة ورصد التتابع الحدثي في النص. وكذلك القِطع المنتزعة -الحروف- من الكلمات لتعترض التنغيم والاحتفاء الزائد بالموسيقى، وهو ما هجره الشابي لصالح الفكرة والإيقاع العام للنص.

2-9

الخاتمة تقع في قلب الموجّهات المتأخرة أو المؤجلّة، فهي تطابق نهاية الحياة ذاتها، فتلك الشجرة التي يشبّه القلب نفسه بها ولادةً ونموا وذبولا ربما كانت شجرة ورد بشذاها وعطرها (البيت السادس) فهي تفنى وتنتهي لكن يظلّ عطرها كما يظل من الشابي الفاني مثلا شعره.

3-9

السرد مفتاح مهم لهذا النص-كما في أغلب قصائد الشابي، لكنه سرد يقوم على التتابع والتجريد أحيانا لا على ملموسية حدثية أو تعيين. والسرد يسهم في ترتيب أفعال النص نشأة ونموا ومصيرا. فلا بد من مراعاة وجوده في النص عند إنجاز القراءة.

4-9

قِصَر القصيدة يناسب اختزال الحياة وقِصَرها - هنا يتنبأ الشابي بنهاية مبكرة لحياته القصيرة. واختياره سيرورة الشجرة -شجرة الورد- يعطي أمثولة على الخلود أيضا، إذ يظل عطر الوردة-شذاها- بعد غيابها بالقطف والموت أو بالإخفاء والنسيان.

خطّيا تناظر الأبيات السبعة لخلق الشجرة-القلب- الشاعر الأيام السبعة التي خلق الله فيها الكون كما تنصّ الكتب السماوية لكن الاستراحة هنا كانت بالموت انتظارا لما تفعله الريح = الذكرى الباقية.

5-9

الوحدة مختارة كموقف رومانسي يكمل الافتتان بالطبيعة ،والشاعر يذكر الوحدة في البيت الثاني وكأنها ملازمة للوجود فيفخر بأنه -قلبه - الوردة أزهرت ووحدها في لجة العواصف.

6-9

الأسئلة التي تستدعيها القصيدة كونية في جوهرها ومرجعها، تختار المصير مركزا للسؤال، والمعاناة سببا للتساؤل، وما دامت قد بدأت بالخلق والتكون الصخري الشاق فكان لا بد أن تلتفت إلى النهاية والمصير، وهما لا يقلان قسوة عن البداية.. متوجهة وجهها للخالق بحثا عن جواب.

رابعًا : خاتمة

تلك مرام أخذتنا إليها قصيدة الشابي القصيرة بأبياتها السبعة دلاليا وإيقاعيا وبنائيا، وتأويلا منا، وهذا شأن النصوص المتميزة اللافتة فهي تسحبنا بأتجاه أبنيتها نحن وعدتنا القرائية وذخيرتنا وخبرتنا بالنوع الشعري وما ورثناه أو اكتسبناه من عادات قراءة وطقوس تقبّل، فحدث أن عاينّاها أسلوبيا وتأويليا، وحدث أن عاينّاها بسياقها النصي كإعلان عن استراتيجيات الشاعر ومقاصده الفكرية ورؤيته الشعرية.

وليس ذاك بكثير على نص الشابي، نصّا- كصاحبه- ذا حضور في قلب الحداثة ومن خلالها، وفي تداعياتها وعنف أسئلتها المعلنة أوالمسكوت عنها في أغلب الأحيان...

إنشائيّة المعنى في «أغاني الحياة» لأبي القاسم الشابي

مصطفى الكيلاني

- 1 -

لا يمثل المعنى في تقدير أبي القاسم الشابّي المرجعيّ ظاهرة لسانية فحسب، كأن ينشأ في اللغة وباللغة ولا شيء عدا ذلك، بل هو سرّ غامض تماما، كالوجود الذي يعرض حسّا، وهو في الأساس وليد معنى آخر، مبعثه السماء، ومفاده الروح، بمثالية صريحة تضمّنتها بدءا وثيقة ترجمة حياته التي صاغها بقلمه، على حدّ عبارته: «لفظتني السماء إلى هذا العالم الغريب فكنت بشرا سويّا»(1).

وإذا الجسد، شأنَ العالم، موطن حادث في حين تظلّ الروح مسكونة بالحنين إلى أصل آخر بدئي، فينشأ عن التباعد بين الأصل السابق والوجود الحادث شعور حادّ دفين بالغربة التي حرص الشاعر على إظهارها بوجه إيحائي مغرق في كثافة المعنى الروحانيّ رغم ما ينكشف بين الحين والآخر من علامات نفسيّة واجتماعية حافّة، كالذي يتردّد في عديد قصائده وفي بعض مذكراته نتيجة ضغوط حالات عارضة ولّدتها استفزازات واقع مرضيّ وضغوط علاقات بشرية في بيئة ثقافية تعجّ بالدسائس والمؤامرات والنمائم.

- 2 -

غير أنّ الشاعر حريص على أنّ يظلّ طابع الغربة أوسع مدى وأعمق تأثيرا من الوقائع والحالات العارضة، كأن يسمو بالشعور إلى مستوى التمثّل المجرّد لإدراك موقف وجوديّ يقابل بين شقاء الأرض وسعادة السماء وينتصر للأصل على العرض، وللجوهر على الصفة، وللماهية على الحدوث والزوال. فيستقرئ فيه غربة من يعيش في زمن غير زمانه، ذلك الخلود السرمديّ، وفي أرض غير أرضه، ذلك الوطن النائي، حيث السماء تعلوها سماء: «أشعر الآن أنّي غريب في هذا الوجود، وأنّني ما أزداد يوما في هذا العالم إلا وازداد غربة بين أبناء الحياة وشعورا بمعاني هاته الغربة الأليمة»(2).

لذلك ينزع الشاعر، باستمرار وبضرب من التكرار المقصود، إلى التذكير بأصل الكائن ممثلا في الحرّية، باعتبارها صفة لنواة ثابتة خلافا للصفات الجسدانية والحسية العارضة. وما يرسخ في ماهيّة الوجود بضرب من التكرار الدالّ على الحركة والتحوّل دون الانزياح عن الجوهر الأصيل يؤكّد صوفيّة الشاعر التي هي أقرب إلى الطبيعة منها إلى الاعتقاد، وإلى بداوة العقل منها إلى حضار العقل الحادث بعد تدجين الكائن وحبس الكيان في دوائر العادة، وتبعا لأحكام القيود والحدود.

وإذا الحريّة، بهذا المنظور، هي رحم الكيان لأنها البدء والمآل والصفة الملازمة للكائن :

خلقت طليقا كطيف النسيم
وحرّا كنور الضحى في سماه
تغرّد كالطير أين اندفعت
وتشدو بما شاء وحي الإله
وتمرح بين ورود الصباح
وتنعم بالنور، أنى تراه
وتمشي – كما شئت – بين المروج،
وتقطف ورد الرّبى في رباه» (3).

إلاّ أنّ إيمان الشاعر بالحرية يتآلف والوعي التاريخي، كمثالية الشاعر لا تتناقض وعشق الحياة، لأنّ الواصل بينهما هو فيض الحبّ الذي يعمق أحيانا عديدة بتجريد المثال ويتحدّد بالمكان والزمان :

«أنا يا تونس الجميلة في لجّ
الهوى قد سبحت أيّ سباحهْ
شرعتي حبّك العميق وإنّي
قد تذوّقت مُرّه وقَراحهْ» (4)

فيكتسي هذا الحبّ دلالة الكلّ المطلق أو البعض من الكلّ أو العلامة الموقعيّة، كحبّ الأمّ في «شكوى اليتيم».

غير أنّه حبّ، على تعدّده مسكون بالمثال، لأنه وليد وجود غيبي، فهو اللاّ – مسمّى حينما يتعلّق الموصوف الغامض المجرّد بالروح التي تتخذ لها عند اشتغال الكتابة الشعرية عديد الوجوه.

– 3 –

وكما تحيل الحياة على «روح الحياة، التيموس بالمفهوم الأفلاطونيّ الذي تحوّل من سياق العصر الإفريقي القديم إلى ثقافة الرومنسيّين الحادثة، ومنها إلى تجربة الذات الشاعرة، تنفتح دلالة القصيدة على مفهوم الشعر بضرب من التعالق الحميم بين الرحم الأنطولوجيّ وتشكل اللغة الدالّة على الحالات المبهمة في الروح.

وما القصيدة، بهذا المنظور، إلاّ طيف معنى الشعر الغامض الذي هو بعض من سرّ الروح وسرّ الوجود معا. فيضحي الشعر مرادف « الشعريّ»، تقريبا، ذلك البدء المرجعيّ الذي تعتبر القصيدة أحد إمكانات ظهوره، وهو الما – قبل الواصل بين الصفات ونقائضها، لأنّه مرجع كلّ الصفات، باعتباره الصفة الأولى المولدة لكلّ الصفات، أي اللاّ- معنى، مجازا، المنشئ للمعنى، افتراضا وحدوثا، كأن يخاطب أبو القاسم الشابي الشعر بقوله كي يصفه ويوصف به :

«فيك ما في الوجود من حلك داج
وما فيه من ضياء بعيدِ
فيك ما في الوجود من نغم
حلو وما فيه من ضجيج، شديدِ
فيك ما في الوجود من جبل وعر
وما فيه من حضيض وهيدِ» (5)

وإذا الشعر مشترك بين الروح والعالم، إذ يستقدم إليه مختلف حالات الذات الشاعرة ويكتظ برموز أشياء العالم في ذات اللحظة، فهو «ذات الموضوع» و«موضوع الذات» باشتغال لسانيّ خاصّ يقارب لغة الاستعمال وينأى عنها إلى فضاءات أخرى شاسعة للاستعارة بمحاولة تسمية المبهم المتعدّد الكامن في أعماق الروح على أساس الاعتقاد الجازم بأنّ الجزء دالّ على الكلّ، و«الإنسان»، هذا الأبد الصغير»، هو صورة مصغرة «للأبد الكبير»، أي العالم كما يتمظهر ذاتا وموضوعا في سياق شعريّ جامع مشترك.

– 4 –

وما العدم، في منظور الشاعر، إلاّ الوجه الآخر للوجود، وليس نقيضا له. لذلك يستحيل «القلب» في معجم أبي القاسم الشابّي الشّعريّ الخاصّ إلى ذاكرة العالم ونصّه الأبديّ الزاخر بمعاني الوجود الحسّي والوجود الما – ورائيّ، مرادف العدم، تقريبا، في رؤى أنطولوجية أخرى. فتستقرئه الذات الشاعرة بدافع معرفة البدايات الأولى وتعاقب الأزمنة وتعدّد الصفات والحالات تبعا لقانون التكرار الأزليّ.

ولأنّ الروح، كما أسلفنا، أبديّة من أصل سماويّ، فهي لا تذعن للموت ولا تخضع لأحكامه، كالجسد، لذلك

تعجّ بظلال الأزمنة الغابرة وتعاقب الفصول وصور الشموس والكواكب والغابات والكهوف والقبور والرسوم والأحلام والأحزان والآلام والأفراح وتعاقب الليالي والنهارات.

كذا هو القلب، باطن الذات الشاعرة، المسمّى الآخر للروح، الإضمار الدالّ على إظهار، والإظهار المعبّر في الاتجاه الآخر عن إضمار، لما ينكشف عند الوصف من علامات دالة عليه واحتجاب جلّ علاماته الأخرى :

«يا قلب ! إنّك كون مدهش عجب
إن يسأل الناس عن آفاقه يَجِمــوا
كأنّك الأبد المجهول. . ، قد عجزت
عنك النهى واكفهرت حولك الظل (6)

فيحدّ القلب عند تكرار محاولات التوصيف بالنواة الجاذبة حيث العالم بأشيائه وتفاصيله يستحيل إلى كثافة وجود مشروط بالحركة والتكرار الأبديّ، على شاكلة دائرية لا تنحصر في نقطة واحدة، دون انقطاع.

وكأنّ جينيالوجيا العالم، وتكوينه الأوّل تحديدا، ماثلة في هذه العلامة المسمّاة القلب. فتتعالق الحياة والموت كتعاقب النهار والليل. وما يحدث ينقطع كي يعود في صورة جديدة، كالرحم يروي قصّة البدايات، أو كالنطفة تحمل في ذاتها ملامح السلالات الضاربة في القدم، أو كالروح يحاصرها النسيان من كلّ اتجاه، ولكنّها قادرة مع ذلك على أن تتذكر حدسا كلّ شيء، مثل سجل حافل بتفاصيل الزمن الأبديّ المستعاد وصور الطبيعة القديمة المتجدّدة وهدير حركة الوجود :

«ههنا في قلبي الرحب العميق
يرقص الموت وأطياف الوجود (. . .)
ههنــــا ألف خضمّ ثـــائر
خـــالد الثورة، مجهـــول الحدود
ههنـــا، في كلّ آن تّمحـي
صور الدنيـــا، وتبدو من جديد»(7)

– 5 –

بذلك يضحي الموجود قيمة روحية في الأساس وإن اتخذ له في الظاهر ملامح الجسد والحسّ والعبارة. كما لا ينحصر معنى القيمة في الاسم والمكان واللحظة، بل يتسع بالإرادة لحظة يكون الشاعر «نبيّا» لقومه وعصره وللمستقبل الذي سيأتي، كأن يعلو صوته مدوّيا في ليل شعب مستكين راضخ لسيادة الآخر وأحكام التخلق. فيستقي من مختلف عناصر الطبيعة رموز القوّة في مواجهة الاستسلام ومغالبة الظلم والظلام :

«ليت لي قوّة الأعاصير، يا شعبي
فألقي إليك بثورة نفسي»(8)

إنّ آفاق المعنى في منظور الشابي الشعريّ وفي اشتغال القصيدة إمكان روحيّ لا يعرف الحدّ، في اتجاه البدء وصوب المستقبل، لأنّه «أصل» يحيل على متعدّد «أصول» ضاربة في القدم، بسلسلة لا ابتداء لها ولا انتهاء، كأن يفقد زمان الروح زمانيته في مطلق الوجود ويستعيد تاريخه البدئي عند التفكير في الحبّ أو الموت، إذ يعلو أفق الحبّ ويمتدّ ليلامس تخوم الموت كما تقارب تخوم وعي الموت القصية حالة الوجود المتمثلة في الحب. وما الحياة بهذا المنظور إلاّ عتبة مشتركة تصل بين الحدّين في إدراك لحظة الوجود القصوى (الحبّ أو الموت)، لتزخر في اتجاه بعلامات البهجة والإشراق، كالذي تردّد في قصيدة «صلوات في هيكل الحبّ»، وتعجّ في الاتجاه الآخر بعلامات الحزن والانكسار والقتام :

«كلّ شيء موقّع فيك، حتّى
لفتة الجيد واهتزاز النّهود (. . .)
أنت. . أنت الحياة فيك وفي عينيك
آيات سحرها الممدود (9)

«أتفنى ابتسامات تلك الجفون ؟
ويخبو توهّج تلك الخدود ؟
وتذوي وريدات تلك الشفاه ؟
وتهوي إلى الترب تلك النّهود» (10)

– 6 –

وكما تشي الحياة بذاتها وبما هو نقيضها الماثل فيها نتيجة تمثل حدّها الأقصى في أحد الاتجاهين، أي الموت،

يكتسي الموت صفتين متغايرتين تماما، فهو الموت المحض الدالّ على الانقضاء الذي يستلزم موقفا تراجيديا كالذي تسفر عنه حال التفجع في قصيدة «في ظل وادي الموت» بأن يتخذ له وجها عدميا لحظة ينسدل الستار على الكائن ويضحي الوجود بذلك تلاشيا في الزمن المنقضي :

«في ظلام الفناء أدفن أيامي
ولا أستطيع حتى بكاها»،

وهو الموت الذي يمثل عتبة تفضي إلى حياة أخرى جديدة أبدية هي مرادف الحرية المطلقة في عالم لا شقاء فيه ولا انقضاء، كالذي تردّد صداه في «الصباح الجديد».

«الوداع ! الوداع !
يا جبال الهموم
يا ضباب الأسى !
يا فجاج الجحيم
قد جرى زورقي
في الخضمّ العظيم
ونشرت القلاع . .
فالوداع ! الوداع !

وليست إرادة الحياة الدالة على فعلية الروح إلا بعضا من إرادة الموت، كما تبدو إرداة الموت بعضا من إرادة الحياة بعد أن تأكّد نزوع الوعي الشعري لدى أبي القاسم الشابّي إلى الحياة الأزلية رغم ظاهرة الحدّ الفاصل بين الحياة والموت. ومرجع هذا التواصل المستبدّ بحالات الانقطاع المؤقتة هو «روح الحياة»، كما أسلفنا، إذ الروح المرجعية، هنا، تبدو جذوة متوهجة لا تنطفئ من الرغبة وإرادة الفعل، والفعل، إذ تتفرّد بها الذات عن غيرها من الذوات وتنشد الاعتراف بوجودها الفرديّ والجمعيّ :

«إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بدّ أن يستجيب القدر
ولا بدّ لليـل أن ينجلي
ولا بدّ للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة
تبخّر في جوّها واندثر (11)

- 7 -

ولأنّ الروح الفردية مسكونة بروح الجماعة، مدفوعة بالروح المطلقة (روح الحياة) فهي مشحونة بالقوّة وإرادة القوة (12)، إذ تتفاعل في صميمها معان أساسية كبرى تتعالق لإنشاء مختلف المعاني الممكنة، وهي : الحياة والموت والحب والإرادة. ومرجع هذه المعاني الأساسية هو «روح الحياة» التي هي بمثابة الدلالة الوالدة (matrice)، باعتبارها أقرب إلى الإضمار منه إلى الإظهار. فكلما سعت اللغة إلى العبارة استبدّت بها الإشارة وفرّ معنى الحسّ إلى ما وراء المعنى حيث اللغة إمكان للعبارة، والمعنى احتمال للإشارة والتأوّل. لذلك يتشكلّ المعنى بلاغة وتلقيا بالتجاور والتفاعل بين الدلالات الأساسية المذكورة، تبعا للأنساق الدلالية الكبرى التالية :

فإذا تعالقت الحياة والحبّ كان العشق الصوفيّ، كـ «صلوات في هيكل الحبّ»، دون الانفصال عن المكان والزمان. وإذا تعالق الموت والحبّ بلغ العشق حدّه الأقصى بنشدان حياة أزلية خارج حدود الزمان والمكان، كـ «الصباح الجديد».

وإن حدثت القطيعة بين الحياة والحبّ تنامى الوجع وبلغ اليأس أشدّه واستحال الوجود إلى جحيم، كالشعور الحادّ باليتم والانفقاد في «شكوى اليتيم».

وأن التواصل بين الحياة والإرادة تتعاظم القوّة، كنشيد الجبّار أو هكذا غنّى بروميثيوس».

وإن انضمّ إليهما الحبّ اصطبغ المعنى الشعريّ بالحضور التاريخي وانفتاح وعي الفرد الشاعر على وعي الجماعة، كالنبيّ المجهول».

وإذا تفكّكت الأواصر بين الحياة والحبّ والإرادة تفاقم الوعي العدميّ الذي لا ينكشف في قصائد، بل في مواطن محدودة خافتة سرعان ما يستقطبها المعنى الإيمانيّ المدفوع بمفهوم تلك الروح المرجعية، كالخوف من المجهول الكامن في خفايا «الصباح الجديد».

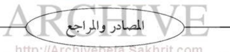
- 8 -

إلا أنّ تعدّد هذه الأنساق الدلالية واختلافها يؤكدان في الاتجاه الآخر مجموعة من الحقائق، هي بمثابة النواة المرجعية المنشئة لكل المعاني ويمكن إجمالها في محصّل النتائج التالية :

أ - يتكثف حضور الأنا في مختلف القصائد، ولا يتماهى مع ضمير أوضمائر أخرى، بل هو موقف ثابت يعبّر باستمرار عن حضوره المباشر فعلا أو انفعالا.

ب - لا تخلو أيّة قصيدة من علامات الحياة أو العلامات الحافة بها. ففي كثافة حضور الآنا تكثيف لمعنى الحياة، إذ يتداخل الوجود والموجود بمثالية الوعي الرومنسي والتصوّر الروحاني الوافد على وعي الكتابة الشعرية من خلال تفاعلات البنية التناصية الماثلة في الكتابة الرومنسية، تلك التي تصل بين قديم المثالية الضارب بجذوره في أقاصي الأفلاطونية وحادثها عن طريق فيخته (Fichte) ومجمل النصوص الفلسفية والأدبية اللاحقة.

ج - تنزع الحال الشعرية عادة إلى التوغل في أحد المواطن القصوى ضمن الرغبة أو نقيضها المتمثل في وعي الانقضاء، كما تتردّد بينهما مرارا وتكرارا حينما يستبدّ الشك باليقين ولا تمتلك الذات الشاعرة سوى الالتجاء إلى لغة الشعر وإيقاع الكلمة، بحثا في الظاهر عن ممكن المعنى، كالفنّ الذي هو «حياة موسيقية مصطفاة، سواء كان قطعة تنشد، أو لحنا يعزف، أو صورة ترسم، أو تمثالا ينحت، فهو «حياة»، لأنّ الفنّ في صميمه إنّما هو صورة من تلك الحياة. . . » (13)، وكالشعر الذي هو المرادف الآخر للحياة، بل هو أقرب الفنون إليها، باعتباره اختيار الشابّي الإبداعيّ والبدء الأوّل في جينيالوجيا الفنّ ووعي الوجود لديه: «إنّ الشعر هو الحياة نفسها، في حسنها ودمامتها، في صمتها وضجّتها وفي هدوئها وثورتها، في نومها ويقظتها، وفي كلّ صورة من صورها ولون من ألوانها. . . »(14).



المصادر والمراجع

1) أبو القاسم محمد كرّو، «الشابي»، المجلّد السادس (صور وكلمات)، تونس : دار الغرب الإسلامي، ط1، 1994، ص 10 - 11.

2) مذكرة الثلاثاء 7 جانفي 1930.

3) قصيدة «يا ابن أمّي»

4) قصيدة «تونس الجميلة».

5) قصيدة « قلت للشعر».

6) قصيدة «الأبد الصغير».

7) قصيدة «قلب الشاعر».

8) قصيدة «النبيّ المجهول».

9) قصيدة «صلوات في هيكل الحبّ».

10) قصيدة «حديث المقبرة».

11) قصيدة «إرادة الحياة».

12) انظر «نشيد الجبّار أو هكذا غنّى بروميثيوس» و«فلسفة الثعبان المقدّس».

13) من مقدمة الشابي لديوان «الينبوع» لأحمد زكي، أبو شادي، الصادر بالقاهرة في طبعته الأولى، 1934.

14) من «نثر الشابي ومواقفه من عصره»، إعداد وتقديم أبو القاسم محمد كرّو، «الشابي»، المجلد الثاني، تونس : دار المغرب العربي ط 1، 1994.

الشّــاعــر في عــزلته :
تأمّلات في رسائل الشابّي

محمّد آيت ميهوب

مازلت أراني طفلا صغيرا أبكّر بالذهاب إلى المدرسة صباحا وكانت لا تبعد عن منزلنا في المدينة العتيقة إلاّ قليلا من الخطى. أنتبه في الأيّام الشتائيّة الباردة بعيد آذان الفجر بقليل، فأفرّ بجسدي الصغير من فراشي الدافئ متوثّبا وكأنّ لديّ موعدا أخلفته، أو كأنّني ربّ أسرة يسابق النهار ليكسب قوت أبنائه أو مسافر أمضى ليله في سرير قفر في أحد النزل الخربة. تتفطّن إليّ أمّي وعبثا تحاول المسكينة أن تردّني إلى فراشي، وتعلمني متوسّلة أن ساعتين كاملتين مازالتا تفصلاننا عن ساعة الدرس وأنّ خمس دقائق كافية لأصل إلى الفصل. لكنني أصمّ عنها الآذان وأختطف محفظتي وقطعة نقديّة ثمن «فطيرة» الصباح وأسارع إلى الشارع. فألفي الأحياء العتيقة قفراء خالية إلاّ من خطاي وتثاؤبات قطط لاذت من البرد بزوايا الجدران القديمة. أفتح فاها أعبّ نفسا من ريح الصباح وأعرض لنسائمه البليلة خدّي وأستلذّ وخز قطرات من ملح البحر تسلّلت داخل معطفي.

ما إن أبتعد عن الأزقّة المتعانقة الصّامتة، حتّى أجد الشارع الكبير قد نهض من سباته وبدأت الجلبة والحركة تديران طاحونتهما: عربات الخضر تحطّ بضائعها أمام السّوق، بائعو الحليب والخبز يجرون في ساحة المدينة، خيل وحمير ودرّاجات وقليل من السيّارات والشاحنات تتدافع هنا وهناك تعزف سمفونيّة النهار الصاخبة، وبين الفينة والأخرى تظهر ثلّة من الفتيات يسرعن إلى معامل النسيج.

أترك ذلك كلّه وأنعطف ذات الشمال لأجوز شارعا جانبيّا صغيرا يؤدّي إلى الميناء القديم. أتوقف لحظة أتشرّب صمت الشارع وسكونه وأرفع بصري إلى أعلى الجدار أتملّى اللافتة الزرقاء وقد اكتنفها غبش الفجر وبقيّة من ظلمة الليل، فأقرأ حروفها البيضاء الباهتة «نهج أبي القاسم الشابّي».

كنت كلّ صباح أعبر ذلك الشارع الصغير وكأنّه بوّابة العالم لا مدخل لي إلى الحياة دونها، وفي كلّ صباح أتوقّف بقامتي الصغيرة أتطلّع إلى اللّوحة الزرقاء وأقرأ حروفها مطمئنا النفس بأنّها مازالت كعهدي بها لم تتغيّر: «نهج أبي القاسم الشابّي». ما الذي كان خيالي الطّفل يصوّر لي آنذاك؟ عمّ كنت أبحث هناك؟ هل زيّنت لي شياطين الطفولة أنّ ذلك الشارع هو بيت الشاعر؟ هل طوّح بي الخيال وشطّ فحسبت صاحب

الاسم نائما خلف حروف اسمه يمكن أن ينظر إليّ ويبتسم وقد ينزل من عليائه حينا من الزمن ويرافقني إلى مدرستي فأطفق أنشد على مسامعه ما أخذت أحفظ من شعره؟ أو هي براءة الطفولة الأولى، براءة الإنسان الأوّل يعجز عن التمييز بين الاسم والمسمّى والحسيّ والمجرّد، حيث العالم ما يزال شعرا كلّه يكفي أن ننطق بالاسم فينبثق وجودا سويّا قائما لا شيّة فيه؟ أو لعلّني كنت أطمع أن يتكلّم الصخر وينطق ويحدّثني الاسم عن صاحبه ويخبرني بنبئه: من يكون؟ وكيف عاش ومات؟ ولماذا مات في تلك السنّ التي لا يموت فيها الناس؟ وما معنى شاعر؟ ولماذا يتغنّى الناس كلّهم بشعره؟ أوتراني وقد بدأت عرائس الأدب تخاتلني وتعبث بي ولمّا أبلغ العاشرة، أحسب أنّ وقوفي هناك بين يدي الشابّي سيخلق منيّ شاعرا في يوم من الأيّام؟

مازلت إلى اليوم لا أملك جوابا واحدا عن كلّ هذه الأسئلة ومازلت كلّما مررت من ذلك الشارع لشأن من شؤون الحياة اليوميّة، أرفع بصري متطلّعا إلى اللافتة فأقرأ اسم الشاعر وأبتسم مستذكرا أيّام الطفولة، وتنهال عليّ الأسئلة الظمأى باعثة فيّ إحساسا دفينا بالحزن والفرق.

بيد أنّ تلك الوقفة الطفوليّة الصباحيّة على ما يحفها من غموض وسذاجة قد علّمتني أن أنظر إلى الشاعر في عزلته ووحدته، كيانا حيّا قوامه بضعة حروف تقف عاليا في سماء المدينة عارية في ليل الوجود تواجه الريح وتخلد إلى الصّمت الأزليّ... لقد أنمت فيّ تلك الوقفة الصباحيّة والشارع خال إلاّ من اسم الشاعر، شوقا غريبا إلى معرفة الشابّي في عزلته والنفاذ إلى لحظات وحدته وألمه، ورسّخت لديّ شعورا أوليّا بأنّ الشاعر لا يولد إلاّ وحيدا صامتا يسكن الأفق البعيد. وحين قرأت بعد ذلك بسنوات قصيدة «مباركة» لبودلير تداعت إلى ذهني ذكرى الطفل الصغير يبحث عن الشاعر المنعزل في خيمة الحرف والاسم، ينوء بقدره وحده في غفلة من الناس وصخبهم.

***

يبدو في الظّاهر أنّ أبا القاسم الشابّي لم يعرف العزلة حيّا أو ميّتا. هذا صريح واضح لا لبس فيه في ما يتعلّق بما حدث بعد وفاته، حين فني جسد الشاعر وأخذ نصّه يحيا ويشبّ عن طوق الزمن. فحول الشابّي اليوم ضجيج وصخب وجدل جعلته حديث العام والخاص ومستذكر الكبير والصغير، وشأنا وطنيّا مشتركا بين روّاد الشعر وأشياعه وبين من ليس لهم بالشعر وثيق الصلات. ابتدأ هذا الانشغال العام بالشابّي خافتا متردّدا في الأشهر والسنوات الأولى من وفاته، وترسّخ في الخمسينيات من القرن العشرين بفضل مجهودات فرديّة ضيّقة ثم نما وقوي وانتشر بعيد الاستقلال. فغدا الشابّي رمزا من رموز الوطن وقيمة من قيم الانبعاث الحضاريّ ومرجعيّة أدبيّة لا يملك أيّ شاعر محيدا عن أن يقترب منها ويقيس نفسه بها ،سواء أكان ذلك الشاعر محبّا للشابيّ متأثرا به أو غابطا له نافرا ممّا أضحى له من سطوة وسلطة. وكثيرا ما بدأ شعراؤنا مسيرتهم الإبداعيّة محتذين نصّ الشابّي ساعين إلى أن يقعوا فيه على سرّ الخلود الذي وقع عليه، وكثيرا ما انتهى شعراؤنا إلى الشكوى والتظلّم ممّا فعله بهم الشابّي وهو ينام في «رمسه» يستمع إلى لحن الوجود في الغاب البعيد البعيد. فألفينا فريقا يصفه بأنّه «الشجرة التي غطّت الغابة»، وفريقا آخر يسلبه كلّ مظاهر الإبداع معيدا أسباب خلوده إلى ما يخرج عن النصّ ويرمي بجذوره في السياسة والتاريخ وعلاقة المغرب العربيّ بمشرقه. بل ذهب فريق ثالث إلى أن حسد الشاعر على موته المبكّر وتمنّى بعض الشعراء لو اختطفهم الموت وهم شباب كما اختطف الشابّي من قبل، متناسين أنّ عددا من الشعراء التونسيين والعرب عامة قد ماتوا في سنّ الشابّي و جبران والسيّاب فما كانوا أحد هؤلاء الثلاثة نبوغا وإبداعا وشهرة.

وفي الحقّ إنّ عددا هامّا من الشعراء التونسيّين قد فاقوا الشابّي شاعريّة وارتاضوا من آفاق الخيال والإبداع ما لم يتح له، وشقّوا في عالم الشعر دروبا وعرة ما كان بمستطاع له أن يشقّها. رغم ذلك لم يتزحزح نصّ

الشابّي عن مقام الريادة وظلّ إلى اليوم يختزن أسئلتنا الكبرى، ويهجس بهواجسنا، ويبشّر بآمالنا القديمة الحاضرة في التجدّد والحريّة والسموّ والالتحام بعالم الحبّ والجمال. فلبثنا نرى فيه وجهنا ونسمع فيه صوتنا وجعلناه ومازلنا رسولنا إلى الآخر، الشقيق والصديق.

ولا شيء يدلّ اليوم على أنّ الجدل في الشابّي سينقطع أو يخفت. فسيظلّ الخلاف محتدما بين من ينزع إلى تأليه الشابّي وأسطرته متجاوزا هويّته الشعريّة الأصليّة، وبين من يبخسه كلّ فضل في الإبداع مركّزا على رمزيته الاجتماعية والحضاريّة فيغفل عن هويته الشعريّة الأصليّة كذلك. وبين هذين المنزعين يتململ الشابّي ويكثر حوله الضجيج واللغط، وتزداد وحدته وعزلته.

ولم تكن حياة الشابّي تخلو من الضجيج أيضا. فالمتمّعن في سيرته والناظر في رسائله الكثيرة وفي تنوّع من كان يراسلهم انتماء اجتماعيّا ومشارب ثقافيّة، والمتأمّل ضروب النشاط الثقافيّ والاجتماعيّ التي كان يقبل عليها، يتأكّد له أن الرجل لم يعرف العزلة البتّة وربّما ما كان يقدر على أن ينفصل عن صحبه ويعكف على نفسه وحيدا. فأصحابه ممّن قدّموا فيه شهادات بعد وفاته كالمهيدي والحليوي والبشروش ومحمود الباجي والبشير الفورتي، يجمعون كلّهم أنّه كان لطيف المعشر رقيق الطبع محبّا لمجالس الأدب يأنس إلى ملتقيات الصحب ويكلف بها وإن غلب عليه وسط الناس الحياء والهدوء، والناظر في ما خطّ من يوميات ورسائل يتّضح له ما كان يبذل أيّام إقامته في العاصمة من نشاط ثقافيّ لا يخبو وسعي دؤوب لبعث الحياة في الأدب التونسيّ الموات. فكان يتردّد على الجمعيّة الخلدونيّة يشارك في نشاطها ويسهم في محاضراتها وله فيها واحدة عن «الخيال الشعريّ عند العرب» قلقلت جمود الثقافة التونسيّة وأثارت حول الشابّي الجدل والصخب وجعلته رائدا للتجديد الأدبي، مثارا لسخط البعض وتشجيع البعض الآخر. وكان يساعد على بعث المجلاّت والصحف الأدبيّة المختصّة وفي رسائله إلى الحليويّ ما يؤكّد مواكبته عن كثب تأسيس زين العابدين السنوسي مجلّة«العالم الأدبيّ» (1). و نراه يزور نوادي التمثيل يحضر «بروفاتها»، و نجده في «الزيتونة» يشارك في بعث الـ«لجنة الطالبيّة لإصلاح التعليم الزيتونيّ» وصياغة بنودها، وبادر صحبة محمّد البشروش إلى ابتكار طريقة تساعد المؤلّفين التونسيّين على نشر كتبهم، تقوم على تأسيس صندوق للنشر يساهم فيه كلّ كاتب بمبلغ ماليّ معيّن وبعد جمع المال يتاح لكلّ مساهم أن يقترض المال اللازم لإصدار كتابه: «لقد فكّرت أنا والأخ عبد الخالق (2) في تأسيس مشروع لا غاية له سوى النهوض بالأدب من كبوته في هاته البلاد المنكودة، فكّرنا في أن نبذر نواة الحياة الأدبيّة في تونس وذلك بأن يضع كلّ منّا مقدارا من المال بإحدى البنوك أو بعض فروع البريد، وما يتجمّع من الأصل والفائدة يكون تحت طلب من يريد طبع كتابه من المؤسسيّن فيطبع منه كتابه كقرض يقترضه ثمّ يؤدّيه بعد ذلك وهكذا دواليك» (3).

وعمل في مسقط رأسه توزر على تأسيس مدرسة قرآنية وناد أدبيّ سطر هو بنفسه قانونه الأساسي (4). ولم يأنف من حضور مجالس الذكر وتلاوة الأوراد. فهذا الحليوي ينقل للشابيّ وصف محمود الباجي له فيقول: «قابلت الأخ محمود الباجي مرات عديدة بتونس والقيروان وسألته عن أخبارك فأكّد لي أنّك صرت «شيخ طريقة» تحمل في المحفّات وتترأس حفلات الأوراد والأحزاب... فما اعتذارك من قول إذا قيلا» (5)

وفي الرسائل كذلك ما يبرز صراحا أنّ للإبداع الشعريّ عند الشابيّ وظيفة وطنية جماعيّة ينشد بها الفرد خدمة وطنه ورفعه عاليا. فها هو يحرّض الحليوي على نشر كتاباته في مجلّة «أبولو» قائلا: «لازلت أنتظر رسالتك في شأن «أبولو» إنّنا نريد أن نرفع من رأس «تونس» بما لنا من حول وقوّة وفكر ثابت العزم قويّ على الأيّام» (6). أو يحضّه مرّة أخرى على الإخلاص للأدب والكتابة بعد أن لمس منه كسلا وعزوفا عنهما

«ما هذا أيّها الصديق؟ إنّ تونس لفي حاجة إلى أبنائها الذين تتدفّق في دمائهم عزمات الفتوّة ونخوة الشباب ونشوة الأحلام... إن تونس لفي حاجة إلى أن ترفع رأسها عاليا حتّى تشاهد أنوار السماء وشموسه وحتّى تقبّل شفتيها أضواء النجوم... ولئن كانت تونس فقيرة إلى هذا الضرب من أبنائها، هذا الضرب الذي يحنّ إلى أن يعيش عيشة كلّها حقّ ولذّة وجمال وكلّها إحساس وشعور وعواطف أقول إن كانت تونس فقيرة إلى مثل هذا النوع من أبنائها ليجب على هذا النفر القليل منهم أن يبذلوا كلّ ما في جهدهم من عزم وقوّة وحمية وشباب، حتّى يستطيعوا أن يكونوا نشءًا حيّا مخلصا شاعرا بواجبه لأمّته وللحياة وللوجود بأسره، وأن يخلقوا في الواقع ذلك الوسط الحيّ الجميل الذي نتصوّره في أحلامنا ثمّ نلتفت حوالينا فلا نلمح له أثرا، وإذن فلتكتب ولتعمل ولتطرد عنك خواطر الراحة والسكون فإنّ شعبك في حاجة إليك وليس لك شيء من العذر في أن تسكن ولا تعمل» (7).

وفي رسالة من البشروش إلى الحليوي وصف لتعامل الشابّي مع وسطه العائليّ والاجتماعيّ في توزر يكشف أنّ الشاعر كان يؤثر مجاراة أهله بدل مصادمتهم ومراعاة أفكارهم وعاداتهم بدل التمرّد عليها. يقول البشروش: «قلت له يوما إن زواجه جناية فتنهّد وقال: وكيف لا يكون جناية؟ ولكن إذا علمت ما يحيط به وهو في قريته من عادات جائرة علمت أنّها جناية الوسط أكثر ممّا هي جناية الشابّي. وإذا كان للشابّي ذنب فهو ضعفه واستسلامه لهذا الوسط الغبيّ. فبقدر ما تعهده فيه من تمرّد ونزوع إلى الاستقلال بقدر ما تراه منكمشا خاضعا يأبى أن يأتي أمرا يصادم «نفسيّة القرية» (8).

كلّ هذه الإشارات وكثير غيرها تثبت أنّ أبا القاسم الشابّي على عكس ما تنبئ به قصائده، شخص بعيد عن العزلة. فهو فاعل في الحياة الثقافية التونسيّة، متطلّع إلى النهوض بالأدب التونسيّ، طموح إلى أن يتداول اسمه خارج تونس، منصهر في مجتمعه، كثير الأصدقاء والمعارف من عالم الأدب ومن نكرات لا ذكر لهم في تاريخ الثقافة التونسية، ذو تفكير عقلانيّ موضوعيّ، ينزع إلى التخطيط لما يفعل، يفكّر في المستقبل والنجاح الأدبيّ. بل إنّنا نراه محيطا بعالم النشر وظروف الطباعة وحقوق الكاتب الماديّة، كما يتّضح ذلك في رسالته إلى محمّد الصالح المهيدي يكلّفه بأن ينوبه في الاتّصال بزين العابدين السنوسيّ والتفاوض معه بشأن طبع كتاب «الخيال الشعريّ عند العرب». فممّا جاء فيها قوله: «بقي لي رجاء أرجو أن تحققوه، وهذا الرجاء هو أن تسأل زين العابدين السنوسي كيف العمل في شأن مسامرتي، لو كلّفته بنشرها على نفقته الخاصّة، وسلّمت له حقوق الطبع، وهل تنجرّ لي من وراء ذلك فوائد ماديّة أم لا؟ بمعنى هل يعطيني في مقابل السماح له بنشرها، وإعطائه حقوق الطبع، عوضا ماليّا عن ذلك؟ هذا ما أرجو أن تقوموا به بالنيابة عنّي لدى السيّد زين العابدين في هاته الأيّام القريبة، بحيث يكون كتابكم لديّ قبل حلول هذا العيد، لكن لا أنسى أن أنبّهكم إلى أنّني أرجو أن تسألوه بادئ بدء دون أن تعلموه بأنّني خابرتكم في هذا الموضوع أصلا حتّى تعلموا مجمل رأيه، ثمّ تعلمونني به وبرأيكم الخاصّ في ذلك، وبعد ذلك أعلن لكم رأيي الخاص» (9).

فبم نفسّر هذا التباين الكبير الذي أعيى أمره محمد البشروش أخلص أصدقاء الشابّي وأقربهم إليه بين صورة الذات الشاعرة في ديوان «أغاني الحياة» وحقيقة شخصيّة الشابّي الإنسان التاريخيّ؟ لم لا نجد في حياة الشابّي وعلاقاته بالآخرين صدى لما يعتمل في شعره من نفور من المجتمع وتوحّد بالذات ورغبة في العزلة؟

إنّ أبرز النتائج التي يمكن أن نخرج بها من قراءة رسائل الشابّي والوقوف على طبيعة صلاته بالآخرين أفرادا ومؤسّسات وقيما سائدة، هي أنّه من قبيل الوهم ومن ساذج الأحكام الاعتقاد بأنّ النصّ الأدبيّ صورة شفيفة عن صاحبه، وبأنّ العلاقة تلقائيّة مباشرة بين الذات وأثرها. فلطالما كانت نصوص كبار الكتّاب والشعراء بعيدة الروح والفكر والمنزع عن أصحابها وما عرفوا به بين الناس في الواقع التاريخي، ولطالما

نطق النصّ بما لا ينطق به صاحبه واتخذ من المواقف السياسيّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة ما لا يتّخذه صاحبه. إنّ هذه الحقيقة تجعل من العبث قراءة النصّ الأدبيّ من خلال سيرة مؤلّفه أو كتابة سيرة المؤلّف من خلال قراءة نصّه. ذلك أنّ الكتابة هي دوما ابتداع لوجود جديد وخلق للذات ورحلة تغادر المعلوم لتفتح أبواب المجهول.

سيذهب البعض طبعا إلى القول بأنّ المعاني الشعريّة التي يحفل بها ديوان الشابّي من ثورة وتمرّد ورفض للسائد وتشبّث بوحدة الذات وانفرادها لا تعبّر عن تجربة ذاتية صادقة، فإن هي إلاّ أصداء لما حفظ الشاعر الذي لم يتعدّ من العمر الخامسة والعشرين، من نصوص لجبران وعريضة وإيليا أبي ماضي وما قرأ من ترجمات «للامرتين»؟

ولكن من أدرانا أنّ ما عرف عن الشاعر من طبائع وشمائل وما كان يأتي في حياته في كلّ موضع يحلّ به من أعمال تؤكّد متين صلته بالمجتمع والناس ودروب الثقافة، ليس إلاّ قناعا يلبسه الشابّي ويتزيّى به ويتخفّى؟ من أدرانا أنّ ذلك كلّه لم يكن سوى جبّة من دروع ومتاريس يضعها الشاعر راضيا محبّا مخلصا حتّى يمكنه أن يساير شراسة النهار ويخاتل أعين النور القاسية، فإذا ما جنّ اللّيل واحتضنته رقّة العتمة، تخفّف من أسلحته وأقنعته وعاد عاريا خفيفا ينشد ذاته الحقيقيّة العميقة؟ فلعلّ أصحاب الشابّي ما كانوا غير «شاهدي زور» يذودون من أجل رسم صورة عن شخص لم يدركوا منه غير ظلّه، أمّا الشخص الحقيقيّ فقد ظلّ غريبا عنهم عرفهم وما عرفوه. إنّ النصّ هو الأصدق دوما وهو أبقى. أمّا الإنسان، مبدع النصّ فزائل قد يكذب وقد يعجز عن قول حقيقته. وقديما خدعت الناس أخبار تزهّد أبي العتاهية وسارعوا إلى الاكتفاء بقراءة نصوصه القراءة الظاهريّة. فلم يروا فيها غير حديث عن الموت وتطلّب للتقوى، ولم يغوصوا إلى ما تحفل به من حبّ للحياة مكين وتعلّق بالدنيا قلبه التألم من زوالها واليأس من دوام متعها زهدا ونفورا.

بيد أنّ الناظر في رسائل الشابّي وفي حديث بعض صحبه عنه لا بدّ واقع على ما يقصّ نبذا من عزلته ووحدته.

* * *

ثمّة لحظتان في حياة كلّ شاعر يواجه فيهما نفسه وحيدا عاريا معزولا: لحظة متكرّرة متجدّدة لا موعد ثابتا لها هي لحظة الكتابة، ولحظة متفرّدة لا تكرّر لها هي لحظة الختام، لحظة الاحتضار حين يتهيّأ الجسد لرحلته الأخيرة فاسحا الطريق للنصّ يستوي وجودا قائما لا بديل له.

عن عزلة الشابّي لحظة احتضاره يخبرنا الأديب محمّد العريبي واصفا صديقه وهو مرميّ في المستشفى الإيطالي يصارع الموت قبيل سويعات قليلة من مفارقة الحياة: «آخر مرّة، رأيته في تلك الغرفة التي دخلتها من قبل، ذات صباح كئيب، صحبة السنوسي، للإطمئنان على صحته، حسبته نائما بعد ليلة أرق وألم. كانت الغرفة مغلقة ولم يسمح لنا الممرّض الحارس إلاّ بالنظر إليه من خلال زجاج النافذة المغلقة أيضا! لكننا استطعنا أن نراه مليّا وبوضوح: كان ممدّدا على فراش غير مريح: سرير حديدي و«حشيّة» عتيقة كثيرة الثقوب ووسادة هزيلة وغطاء خشن داكن! بجانبه طاولة حديديّة بيضاء فوقها أدوية وبقيّة من ماء في كأس بلوريّة صفراء... تأمّلته بملء اشتياقي إلى الاقتراب منه: وجهه حزين وديع، عينه اليمنى مغمضة تماما واليسرى نصف مغمضة، أنفه يتوهج حمرة، فمه مفتوح، يده اليسرى تستريح على صدره واليمنى تتوسّد جنبه. قامته كما هي وإن زادت نحافة، وقطرة دم بدت لي عالقة بأذنه اليمنى... سأل السنوسي الممرض الحارس: هل هو نائم؟ أجابه بأن يصمت! ظللت برهة ملصقا وجهي بزجاج النافذة المغلقة محاولا ألاّ أندلع حزنا عليه فيبكيني قبل أن أبكيه. ولم أستطع إلا أن أناديه هامسا: أبا القاسم، صبرا ومعذرة!...» (10).

قلّما قرأت نصّا يصف الموت عامّة وموت الشاعر

تحديدا بمثل هذه الدقّة والشاعريّة والقوّة التي وصف بها العربي موت الشابّي. إنّ تحليل هذا النصّ لا يمكن إلاّ أن يثمر تشويها له وإتلافا لما ينبض فيه من حياة وإحساس وتواصل عاطفيّ شاعريّ مع الشابّي وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة. رغم ذلك فلا يمكن لقارئ هذا النصّ أن لا يستوقفه نفاذ نظرة العربي تخترق بلّور النافذة وتغوص إلى أعمق أعماق قلب الشابّي الشاعر، وهو في البرزخ الفاصل بين الحياة والموت وبين الجسد والنصّ. لقد نظر العربي إلى لحظات احتضار صديقه وكأنّها لحظات كتابة وإبداع لنصّ جديد. فلكأنّ الموت ليس إلاّ فاصلة عابرة بين نصّ وآخر، كأن الموت هو الاستعارة التي ظلّ الشاعر طيلة حياته يرومها ويتصيّدها ويغازلها فما قدر عليها إلاّ لحظة التحقّق الأخيرة. إنّ اعتذار العربي للشابّي في ختام وصفه وإن كان يضفي عليه صورة دينيّة مستوحاة من صورة المسيح، فإنّه في جوهره إقرار بقسوة التجربة الأدبيّة: لقد رحل المسيح حاملا عن البشريّة أوزارها أمّا الشابّي فرحل مبكّرا حاملا عن كلّ الأدباء خطيئتهم... لكأنّ الشعر وحش لا يغتذي إلاّ من أبنائه ولا يأكل إلا من يحبّهم ويحبّونه...

أمّا عن عزلة الشاعر لحظة الكتابة ومواجهة الصفحة البيضاء فتطالعنا في الرسائل إشارات خاطفة إلى بعض ما صحب كتابة قصائده الشهيرة من معاناة ومكابدة وصراع مع اللغة. فها هو يكتب إلى الحليوي بتاريخ 19 ديسمبر 1933 يصف له الظروف النفسيّة التي حفّت به حين إنشائه قصيدة «نشيد الجبّار»: «(...) ولكنّي على كلّ حال قد ربحت في تلك الأزمة النفسيّة التي مرّت بي قصيدا هو «نشيد الجبّار» فإنّي في ليلة من ليالي هاته الأزمة النفسيّة المرهقة ولعلّها ليلة كتبت لك رسالتي الأخيرة نمت معذّب النفس مهموم القلب ثمّ استيقظت نحو الساعة الواحدة بعد منتصف الليل فلجّت بي الآلام وضربت بي في كلّ سبيل حتّى لقد كاد رأسي ينفجر وأحسست أنّي لا بدّ مشرف على الجنون لو دام بي ذلك الحال إلى الصباح وتطوّرت نفسي في غمرة الألم. فبعد أن كانت معذّبة باكية في ظلمة أحزانها تكاد تجنّ من الأسى انقلبت ثائرة هائجة واثقة من نفسها ساخرة بالقدر والدّاء والأعداء وكلّ آلام الحياة. وتحت تأثير هاته الحالة النفسيّة نظمت «نشيد الجبّار» فذابت آلام نفسي وشعرت بالحرية والانطلاق كأنّما ألقيت عن منكبي عبءًا ثقيلا يهدّ القوى وقد نظمتها في تلك الليلة ولكنّ نفسي لم تنهض لكتابة ولو كلمة منها. وفي نحو الفجر نمت مرتاح النفس مطمئنا وأفقت من الغد فلم أجدني قد نسيت منها كلمة واحدة فكتبتها ولم أزد عليها إلاّ نحو بيت أو بيتين» (11).

لهذا النص قيمتان: قيمة توثيقيّة تاريخية تكشف للقارئ اليوم الظروف التي حفّت بكتابة الشابّي أبرز قصائده وأهمّ قصائد ديوان الشعر التونسيّ على الإطلاق «نشيد الجبّار». أمّا القيمة الثانية التي تعنينا أكثر فيما نحن فيه من سبيل فهي قيمة أدبيّة تتعلّق بجنينيّة النصّ وتخلّقه. ذلك أنّ قارئ هذا النصّ يتعرّف إلى أكثر لحظات الإبداع حميميّة وغرابة وسحرا لا يكاد يدرك شأنها إلاّ كبار الكتّاب، وهم أنفسهم سرعان ما ينقلبون بعد إتمام كتابة النصّ مستغربين ممّا أتوا من فعل غير مصدّقين أنّهم هم حقّا من تصوّر وتخيّل وكتب وأبدع. فهذا النصّ يؤكّد أنّ النصوص العظيمة لا تولد إلاّ في رحم الألم وكنف العزلة واتّحاد الذات بذاتها، فتقدم إلى العالم رغما عن مؤلّفها وفي مباغتة له فلا يملك لها ردّا كقدوم الزوابع والعواصف تهزّ الكون من تحتها ولا تعتذر.

ولهذا النصّ كذلك قيمة أخرى تثبت ما ذهبنا إليه قبل قليل من أنّ فعل الكتابة عند الشابيّ كان فعلا وجوديّا أنطولوجيّا يحقّق به الشاعر كينونته وينزع عنه الأقنعة الاجتماعية ويستعيد ذاته الحقيقيّة الغائبة فيتحرّر وينبعث ويتجدّد. فالكتابة عند الشابي تتجاوز النظم والإنشاء اللغويّ لتغدو ولادة وانبعاثا ينبثق فجرهما حين يمسي الليل على عالم البشر، ويلوذ الشاعر في غفلة من الناس محتضنا آلامه وعزلته.

***

تخبرنا رسائل الشابيّ أن الإحساس بالعزلة قد اشتدّت وطأته عليه في الشهور الأخيرة من حياته أي بدءا من جانفي 1934 حين استفحل مرضه وبات يعجز عن النشاط والتنقّل، فاضطرّ أغلب الأوقات إلى ملازمة فراشه في توزر وحامة الجريد ثمّ في أريانة والمستشفى من بعد.

نجد صدى هذه العزلة في إلحاحه على صديقه الحليوي أن يراسله وكتب إليه إلحاحا يصل إلى حدّ الرجاء: «أرجوك أن تراسلني يا صديقي فإنّ نفسي مترعة بآلامها مقفلة عن مسليات الحياة موصدة حتّى عن تذوّق جمال هذا الوجود فراسلني وعرفني عن الوقت الذي ستعقد فيه حفلة زفافك فأقاسمك سرورك على البعد إذ أبت الأيّام أن يكون ذلك على القرب» (12)، «ما أشوقني يا أخي إليك وإلى أحاديثك وإلى خطرات قلبك وأصوات نفسك. ولكنكّ قد أردت أن تحرمني حتّى هاته المتعة الصغيرة التي هي كلّ ما سمح به القدر لي من متع الحياة. لا أعتقد أنّك نسيت أخاك وما أحسب الاّ ظلال الخمول والسآمة هي التي صرفتك عن مراسلة أخيك وصدفت بك عن تذكار إخوانك الذين لا تفارقهم ذكراك. سامحك الله يا صديقي وغفر لك. وذلك كلّ ما أقوله لك كيفما كانت نفسك وخواطرك في هاته الساعة، وعساك لا تضنّ عليّ بعد الإلان بما أنا إليه جدّ مشوق» (13). ونجد صدى هذه العزلة في وصفه ما أضحى يعيشه أيّام مرضه من عطالة وفراغ. فقد كتب لصديقه البشروش بتاريخ 24 أفريل 1934 يقول: «ليس لي من عمل الآن سوى لعب الكارطة والاستماع والمشاركة في الأحاديث التي أكثرها فارغ لا يجدي» (14)، ويصف حاله للحليوي في رسالته بتاريخ جوان 1934: «وبعد فما عساني أقول إليك؟ إنّ فكري متعب وأعصابي مكدودة ونفسي ملولة ضجرة وحرارة الجوّ المختنق تزيد النفس والأعصاب سآمة وإرهاقا ولعلك تدرك هذا من كتابتي المتخاذلة وإنشائي هذا الفاتر السخيف» (15). ويعبّر عن شوقه للخروج من وحدته وملاقاة صحبه فيصف في الرسالة نفسها ما فعلت فيه رسالة مشتركة وصلته من صديقيه الحليوي والبشروش: «وقد صادف أنّي اتّصلت برسالة «الحوار» التي حرّرتها أنت والأخ البشروش - وإن كنت تريد أن تدعوه «السيد»-، وأنا أعمل في الديوان فحرّكت من نفسي شجونا لم تكن ساكنة وأيقظت خواطر ما كانت نائمة، ولكن ما عسى أن يصنع الطائر الذي نفته صروف الحياة عن سربه الحبيب؟ يبكي ويسخط ثمّ يستسلم راضيا أو ناقما لإرادة الأقدار وكذلك كانت نفسي إذ ذاك يا صديقي» (16).

للرسالة في هذه المرحلة من حياة الشاعر دلالة مزدوجة قائمة على ثنائية الانفتاح والانغلاق. فهي وسيلته الوحيدة للخروج من قوقعته وسجونه الثلاثة: سجن المكان الضيّق وسجن الزمان الممتدّ انتظارا وفراغا وسجن الجسد المريض الأسير. لكنّها ما إن تحقّق للذات التحرّر والتواصل مع الآخر القريب إلى النفس البعيد عنها في المكان، حتّى تعود فتصفعها بالحقيقة الجافّة الباردة التي لا ترحم، حقيقة العزلة والوحدة. فترتدّ الذات إلى أسوارها الشائكة وحلقات الثرثرة المنتشرة حولها.

غير أنّ الشابّي لم يكتف في الحقيقة بمواجهة عزلته بالطريقة التي وصفها لصديقه الحليوي: بكاء ورضا واستسلاما للقدر. فممّا لا شكّ فيه أنّ أبرز التجارب التي عاشها أبو القاسم الشابّي في الشهور الأخيرة من حياته تجربة إعداده الديوان للنشر. ولئن كان الشابّي قد أعلن في الصحف عن خبر إصدار الديوان وطبعه في مصر منذ نوفمبر 1933 أي قبيل تعاظم مرضه بقليل، فإنّ التهيئة الماديّة الفعليّة بنسخ القصائد والسعي إلى جمع المال عبر الاشتراكات وهي الطريقة المتّبعة في تلك الفترة لإصدار الكتب، لم تتمّ فعلا إلاّ في أوج أزمته الصحية بدءا من شهر جوان 1934 وما عادت تفصله عن الموت إلاّ شهور أربعة. وإنّه لمن الغريب حقّا أن نجد الشاعر يحدّث صديقيه الحليوي والبشروش في مناسبات عديدة عن عجزه عن السير والتفكير والكتابة بما في ذلك كتابة الرسائل، ثمّ نلفيه يجدّ لنسخ

قصائد ديوانه وشكلها وتبويبها وهو في أعماق الصحراء يحاصره المرض والسأم والحرارة الخانقة. ما الذي دفع الشابي إلى الجدّ في نسخ ديوانه ومكابدة آلام وأتعاب جديدة تنضاف إلى آلامه وأتعابه؟ هل هو الشعور بأنّ الوقت قد حان ليصدر ديوانه أم أنّه نداء الموت الخفيّ التقطه حدس الشاعر فعاجل يسابق الزمن ويودع وهو في أوهن قوّة قصائده، وصاياه الأخيرة؟

الإجابة الثانية في رأينا هي الأقرب والأصوب. وممّا يزيدنا ثقة في هذا الرأي أنّنا لا نجد في رسائل الشابي ما قد يوحي بأنّه كان على ثقة من قرب صدور الديوان. بل إنّنا نجده في أغلب الأحيان متشائما من ذلك مقرّا بصعوبته لسببين: أوّلهما فشل أبي القاسم في الحصول على أموال من الاشتراكات رغم أنّه قد أحسن توزيعها على كامل البلاد التونسيّة: «وعلى ذكر «الديوان» فإنّني أقول لك إنّني نادم كلّ الندم على إعلاني عن طبعه وتكوين الاشتراكات فيه، فقد خبت من هاته الناحية كلّ الخيبة ولم يجبني من أصدقائي ومعارفي الذين كلّفتهم بالترويج للاشتراكات إلاّ القليل النادر والأقل الأندر هو الذي أخرج بعض التواصيل وأرجع البعض» (17)، وفي مناسبة أخرى أخبر البشروش بتاريخ 24 جويلية 1934 بنبرة أكثر ألما وحسرة «لاحظت أنّ الصديق القرقني لم يجبك وهذا عين ما وقع لي مع أكثر أصدقائي الذين طلبت منهم معاضدتي في توزيع الاشتراك. بل إنّ كثيرا منهم كاتبتهم مرتين طالبا إعلامي بالنتيجة فلم يجيبوني ولو بحرف، وهذا بعض أنواع الذّل والهوان التي يلقاها المؤلّف التونسيّ في هذا الشعب» (18).

أمّا السبب الثاني فهو أنّه لم يتلقّ من أبي شادي إلى حدود شروعه في نسخ الديوان، وعدا واضحا صريحا بطبع الديوان في مطبعة «أبولو»، بل إنّنا نجد الشابّي يشتكي للحليوي في رسالة بتاريخ جويلية 1934 تأخّر أبي شادي في إرسال «بيان تقدير قيمة طبع الديوان» رغم مراسلته إياه أكثر من مرّة. وفي إحدى رسائل البشروش إلى الحليوي إشارة إلى أن أبا شادي قد نبّه الشابّي إلى صعوبة الطبع لـ«كثرة نفقات التصدير خصوصا في هاته الأوقات التي كسدت فيها سوق الأدب في مصر» (19).

لا شيء إذن كان يشجّع الشابّي على أن يشرع وهو طريح الفراش في تهيئة ديوانه للطّبع، ولا شيء كان يمنعه من أن يؤجّل ذلك إلى حين شفائه. لاشيء سوى توجسّه شرّا من الآتي وبداية تيقنه من اقتراب خطى الموت نحوه. وبذلك يمكن أن نفهم وصفه نسخ الديوان بالتضحية: «فلم يبق إلاّ أن أضحي.. وإنّني الآن يا صديقي أضحّي في سبيل نسخ الديوان بما بقي من صحتي الواهية وسأطبع الديوان من مالي الخاصّ وأرهق نفسي في سبيل ذلك مالا أستطيع وما لو أنفقته على صحتي لعاد عليّ ببعض الفائدة. أجل سأضحي بذلك أيضا بعد أن ضحّيت بالصحّة، ضحيت من قبل بمتع الشباب وراحة العقل وهدوء الأعصاب وبذلك تكمل التضحية ويتمّ ثالوثها الأقدس المخضّب بالدماء» (20).

ما كان سعي الشابيّ المحموم لتدوين قصائده وتهيئة ديوانه طمعا في أن يرى له كتابا يتداوله الناس بل كان تمسّكا منه بحبل الحياة الأخير. كان نسخ الديوان الخيط الرفيع الذي يوحي بأنّ جناحي الحياة مازالا يرفرفان حول الشابّي في حين اتّضح أنّ الموت قد أخذ يحكم وثاقه الغليظ حول الشاعر.

على هذا النحو يمكن أن نستجلي السرّ الذي يفسّر لماذا كانت الشهور الأخيرة من حياة الشابي أكثر المراحل التي نشط فيها لكتابة الرسائل إلى أصدقائه الخلص في المقام الأوّل، وإلى آخرين كثر منتشرين في مناطق مختلفة بالبلاد التونسيّة كان قد كلّفهم بترويج مقتطعات الاشتراكات التي هيّأها استعدادا لنشر ديوانه. فراسلهم المرّة تلو الأخرى يسألهم ماذا صنعوا بالاشتراكات وهل تمكّنوا من جمع المال الكافي لتيسير أمر طبع الديوان. من ذلك هذه الرسالة التي وجّهها إلى السيّد اسماعيل العزّابي أحد أعضاء النادي الأدبيّ بمجاز الباب بتاريخ 20 جويلية 1934 وقد جاء فيها «كان العزم أنّه لا ينتصف الربيع الفارط حتّى يكون ديواني «من أغاني الحياة» مطبوعا وموزّعا على قرّائه،

ولكنّني أصبت في رمضان الفائت بمرض شديد الوطأة ألزمني الفراش ما يزيد على الأربعة أشهر وصيّرني عاجزا عن كلّ شيء فضلا عن طبع الديوان والقيام عليه. والآن وقد أخذت أشعر بشيء من الراحة فإنّني سأقدّم الديوان إلى الطبع قريبا جدّا وسيكون طبعه في مصر، في مطبعة «أبولو» التي حدّثتكم عنها في العام الفارط. ولذلك فإنّي أرغب من فضلكم أن تعلموني بنتيجة عملكم في تواصيل الاشتراكات، التي تركت لك وللأخ سيدي الهادي بن الحاج عثمان أمر توزيعها وبما أنّه قد مضى عليها وهي عندكما وقت طويل، وقد حلّ الموسم الفلاحيّ الذي بلغني أنّه طيبّ في هذا العام، ولهاته الأسباب ولصداقتكما الخاصّة فإنّني أعتقد أنكما بذلتما في ترويج التواصيل جهدا مشكورا يحمده لكما الأدب والعلم والوطن. وها أنذا أنتظر جوابك في هذا الشأن وقد كاتبت الأخ الهادي بمثل هاته الرسالة وإنّني أنتظر جوابك السريع» (21).

وفي حاشية رسالة من الشابي إلى الحليوي بتاريخ 12 أوت 1934 -وكانت آخر ما بعث إليه من رسائل- يطلب منه أن ينوبه في متابعة أمر توزيع اشتراكات أودعها لدى بعض معارف الحليوي: «كنت في أوائل الشتاء الفارط راسلت السيد ابراهيم بن سالم وأرسلت له مقتطعا طالبا منه ترويج ما أمكن منه وقدم في الشتاء ووعدني بأن يعمل بعد رجوعه. كما كاتبت السيد. . . بمقتطع أيضا ولكنّه لم يجبني إذ ذاك بحرف وبما أنّني الآن أجمع الحساب لتقديم الديوان إلى الطبع فقد راسلتهما طالبا منهما الجواب ولكن عبثا كان ذلك. ولذا فالرجاء أن تقابلهما وتستطلع منهما طلعة الأمر فإن كان هناك شيء فلتراسلاني به وإلاّ فتسلّم المقطعين وأرسلهما إليّ وعرّفني بجوابهما. والسـلام».

شأن أبي القاسم الشابّي في سعيه في أيّامه الأخيرة إلى لمّ شتات قصائده وتدوينها وتنظيمها وإخراجها الإخراج الجميل السليم، كشأن طائر الفينيق في الأساطير القديمة ينهض من رماد رفاته ليفاجئ سكون الوجود ويطير صادحا مدوّيا بأجمل أغانيه.

إنّ نسخ الديوان هو أغنية أبي القاسم وقصيدته الأخيرة، قصيدته الأجمل والأهمّ، تلك التي قامت استعارة لكلّ ما كتب قبلها من شعر وابتدع من صور. إنّه سباق الشاعر الأخير ضدّ العدم والفناء ومعركته الرابحة الوحيدة. فحين أطلّ الموت في التاسع من أكتوبر 1934 وجد الشاعر قد أتمّ كتابة ديوانه، وسبقه إلى اقتحام بوّابة الخلود. فلم يرحل الجسد في الفراغ بل رحل مهابا تشيّعه عرائس الفنّ والأدب التي لا حكم للزمن والموت عليها.

* * *

كلّما وقفت الآن تحت لوحة الجدار الزرقاء، رفعت رأسي وقرأت حروفها البيضاء الباهتة «نهج أبي القاسم الشابّي». وأجدني عاجزا في كلّ مرّة عن أن أمنع نفسي من طرح تساؤل ساذج غبيّ أعرف أنّ كثيرين غيري طرحوه قبلي ومازالوا يطرحونه وهو: إلامَ كان سيصير أبو القاسم الشابّي لو امتدّ به العمر عقودا من السنين؟ أيّ موقع سيكون له في الثقافة التونسيّة؟ وأطفق أطرح الافتراضات: ربّما صار شاعرا كبيرا كما هو اليوم، ربّما انقطع عن كتابة الشعر والتفت إلى القصّة فغدا روائيا عظيما، لعلّه أتمّ مشروعه الذي فكّر فيه صحبة البشروش وأسّس دار نشر كبيرة، لعلّه عكف على المحاماة وغدا محاميا مشهورا وربما أسندت إليه بعض المناصب السياسيّة...

تتلبّسني شهوة إعادة تشكيل الزمن واستلهام شخصيّة أبي القاسم الشابّي لإنشاء نصّ قصصيّ تخييليّ. لكنّني سرعان ما أثب إلى رشدي وأنحي باللائمة على نفسي إذ قادتني دون أن أشعر إلى الوقوف في صفّ من ظلموا الشابيّ حيّا وميّتا. فبهذه الأسئلة الحمقى لا أزيد الشابّي إلاّ غربة وعزلة، إذ أسقط في الغفلة وأنظر إلى الشاعر نظرة مادية سطحية. فأنسى أنّه لم يمت ولعلّه ما كان له إلاّ أن يموت جسدا ليحيا نصّا...

أرفع باصريّ مرّة أخرى وأهتف بقول محمد العريبي: «أبا القاسم صبرا! ومعذرة !»...

المصادر والمراجع

1) انظر رسالته إلى الحليوي بتاريخ 15 ديسمبر 1929، الشابيّ، الأعمال الكاملة، المجلّد الثاني، دار المغرب العربيّ، تونس 1994، ص 98.
2) اللقب الذي كان محمد البشروش يمضي به مقالاته الأولى.
3) رسالة الشابيّ إلى الحليوي بتاريخ 1 جانفي 1933، المرجع نفسه، ص 71.
4) شهادة الأديب النوري التوزري في ذكرى وفاة الشابي، المرجع نفسه، المجلّد الثالث، ص 101-103، وقد صدرت الشهادة أوّل مرة في مجلّة الأفكار، السنة الأولى، عدد3، 1937.
5) من رسالة للحليوي إلى الشابي بتاريخ 4 نوفمبر 1931 - المرجع نفسه، المجلد الثاني ص 61.
6) رسالة الشابيّ للحليوي بتاريخ 24 فيفري 1933 - المرجع نفسه ص 105.
7) رسالة الشابي للحليوي بتاريخ 21 مارس 1930، المرجع نفسه ص45.
8) رسالة البشروش إلى الحليوي بتاريخ 15 فيفري1934 المرجع نفسه، ص 185
9) رسالة الشابي إلى محمّد الصالح المهيدي بتاريخ 6 مارس 1929، مجلّة الهداية، ع 4- سنة 26 أكتوبر 2002 «رسالة للشابيّ لم تنشر من قبل» ص 35
10) من مذكرات محمد العريبي، ترجمة وتقديم فتحي اللواتي، ملحق «ورقات ثقافيّة»، عدد 86، جريدة الصحافة، الجمعة 29 ديسمبر 1995.
11) الشابي، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص 132
12) المرجع نفسه، ص 158
13) المرجع نفسه، ص146
14) المرجع نفسه، ص197
15) المرجع نفسه، ص153
16) المرجع نفسه، ص152
17) المرجع نفسه، ص153
18) المرجع نفسه، ص198
19) المرجع نفسه، 182
20) ابراهيم العزّابي: الشابي ومجاز الباب، مجلّة الشعر، عدد8، تونس أوت 1984، ص52
21) الشابّي، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص161

نحـــو تحقيـــق علمــيّ
لـ «أغــانـي الحيـــاة» (*)

رياض المرزوقي

على الرغم من انقضاء (أكثر من) سبعين سنة على وفاة أبي القاسم الشابي، فإنّ آثاره لم تحظ بعد بنشرة مرضية. وعلى الرغم من تعدّد طبعات مجموعته الشعرية «أغاني الحياة»، فإنّ نصوصه لم تحقّق إلى اليوم تحقيقا كاملا، ولا ظفرت حتّى بضرب من الطبعة النقدية تتضمّن كلّ صور القصائد المنشورة قبل الديوان في دوريات مختلفة، والمقابلة، فالمقارنة بينها وبين ما تضمّنه الديوان، أي ما يمكن اعتباره الصورة النهائية التي اختارها الشاعر.

وقد رأينا، أن نسهم بنصيب، في هذه الطبعة النقدية، بدراسة 11 نصا نشرت في مجلة «العالم الأدبي» (1)، وهي ممثلة لما ضمّنه الأستاذ أبو القاسم محمد كرّو في كتابه الذي عرّف بالشابي في المشرق «الشابي، حياته - شعره» (بيروت، 1952)، وقد ظهر قبل النشرة الأولى للديوان (القاهرة، 1955) وأن نقابلها بصورتها النهائية في الديوان، وفي ذلك فوائد لا تخفى من أقلّها دراسة الصناعة الشعرية عند الشابي، وجمع مادّة تصلح للطبعة النقدية التي نحلم بها لشعر الشابي (2).

- ملاحظات أولى :

إنّ الطبعة الأولى لديوان الشابي تمّت بعد وفاة الشاعر بأكثر من عشرين سنة وهي لا تستجيب لما اختاره بنفسه منذ حياته، فإلى عدم تأريخ القصائد، فإنّ عددا منها أضيف على ما جمعه الشابي دون احترام لرغبته وهو القائل في رسالة بتاريخ 19 ديسمبر 1933 «إنّ قسما كبيرا مما نشر لي لا أريد نشره»(3) هذا عدا ما أدخل من زيادة، وحذف، وتغيير، لكن، في انتظار التمكن من مراجعة مخطوطات الشابي (وهو عند أسرته)، وتمكّننا، وحدها، من «تحقيق» الديوان، فإننا ننطلق من الطبعة الأولى باعتبارها أقرب الصور إلى جمع الشابي الذي يقول عنه رفيقه محمد البشروش «ترك لنا ديوانه، وما اختار جمعه من أشعاره كاملا غير منقوص. » (4).

*) نهدي هذا الفصل إلى أستاذنا المنجي الشملي.

وقد تواصل هذا الإهمال لرغبة الشابي، واختياره، في الطبعات الموالية، وأهمّها.

– الثانية، الدار التونسية للنشر، 1966، وقد زيدت فيها سبعة نصوص (تضاف إلى ثمانية أدخلت في الطبعة الأولى) (5).

ـ الثالثة، الدار التونسية للنشر، 1970، وقد أضيفت فيها إحدى عشرة قصيدة أخرى أكثرها من شعر الصبا، أي ممّا لم يرتض الشاعر اختياره عندما جمع الديوان.

ـ الأعمال الكاملة، الدار التونسية للنشر، 1984، نشرت بمناسبة الخمسينية، وتضمّ جملة ما نشر سابقا مع إضافة ثلاثا وعشرين قصيدة أو مقطوعة، بعضها بعيد عن أسلوب الشابي بعدا تامّا، وبهذه النّشرة يكون ديوان الشابي الكامل متألفا من مائة واثنين وثلاثين نصّا.

ـ طبعة خاصة بوزارة الثقافة بمناسبة الستينية، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1994، وينقص عدد النصوص في هذه الطبعة فلا يتجاوز مائة وأربعا من القصائد والمقطوعات، ويبرّر المحقّق هذا النقص بأنه حذف ما «يسيء إلى شاعرية الشابي» والمهمّ، على كلّ حال، أنه لا يوجد إلى اليوم في هذه الطبعات أو غيرها ما يمكن اعتباره صورة صحيحة لما جمعه الشابي، ولا دراسة لمختلف الصور التي نشرت عليها القصائد (في حياة الشابي).

ونثير أخيرا في هذه الملاحظات قضية الشعر المنثور الذي كان الشابي من السابقين إليه(6) فلمَ لا يضمّ إلى الديوان أسوة بكل الإضافات التي رأينا؟

والرأي عندنا أنه في حال توفّر هذه الطبعة المنشودة بمخطوطاتها، ومختلف منشوراتها، فإنّه يمكن إخراج «أغاني الحياة» كما أراده الشاعر، وإضافة ملحق أو جزء ثان يضمّ بقيّة نصوص الشابي أسوة بما يتمّ عادة في الطبعات النقدية للأعمال الكاملة.

ـ المقابلة بين نشرة «العالم الأدبي» ونشرة الديوان (7)

1 – قلت للشعــر

المصدر : العالم الأدبي 1/5 ، 5-7-30 (كرّو، 143 - 145)

*** العنــوان :**

ع : منــاجـــاة

د: قلت للشعــر

*** البيت الثــالث :**

ع: فيك مافي خواطري من بلاء

د : فيك ما في خواطري من بكاء

*** البيت التاسع :**

ع : فيك ما في شبيبتي من أمــان باسمــات ومــن غــرام سعيد

د : فيك ما في شبيبتي من حنين وشجــون، وبهجــة، وجمــود

*** بعد البيت التاسع ولم يرد في الديوان :**

ع: فيك ما في شبيبتي من قنوط مدلهمّ، وحيرة، وجمود

*** البيـت العاشـر :**

ع: فيك تشدو مع الربيع طيوري وتغنّي مع الصباح ورودي

د : فيك إن عانق الربيع فؤادي تتثنّى سنابلي ووردي

*** البيت الحادي عشر :**

ع : فيك ألقي بذور نفسي فتلفي في ثناياك خير نبع برود

د : ويغنّي الصباح أنشودة الحبّ

على مسمع الشباب السعيد

*** البيت الثاني عشر :**

ع : فيك أجني في الصيف ما بذرت نفسي حواليك من بذور الخلود

د : ثمّ أجني في صيف أحلامي

الساحر مالذّ من ثمار الخلود

*** البيت الثالث عشر إلى السادس عشر :**

وردت هذه الأبيات على الترتيب التالي في «ع» بالنسبة إلى الديوان 3 - 4 - 1 - 2

ع : فيك ترعى من الخريف أعاصيري وتدوّي صواعقي ورعودي

فيك تذوي زهـــور قلبـــي فتلقـــي

مـــا لهـــا من غدائـــر وبرود

فيك يبدو شتـــاء نفســـي عبـــوسا

شـــاحب اللون، عـــاري الأملود

كلّلته الحيـــاة بالحـــزن الدامـــي

وغشّتـه بالريـــاح الســـود

د : فيك يبدو خريف نفسي ملولا

شـــاحب اللون، عاري الأملود

جلّلته الحيـــاة بالحزن الـــدا

مي وغشّتـــه بالغيـــوم الســـود

فيـك يمشي شتـاء أيـــامي البا

كي وترغـــي صواعقي ورعـــودي

وتجفّ الزهور في قلبي الدا

جي وتهوي إلى قرار بعيد

*** البيت السابع عشر :**

ع : أنت يا شعر صفحة من حياتي

أنت شعر قصّة من وجودي

أنت يا شعر قصّة من حياتي

أنت يا شعر صورة من وجودي

*** البيت الثامن عشر (العجز) :**

ع : وإن رنّت الكآبة عودي

د : وإن غنّت الكآبة عودي

*** البيت التاسع عشر :**

ع : أنت يا شعر كأس خمر جميل

أتلهى بها خلال اللحود

د : أنت يا شعر كأس خمر عجيب

أتلهى به خلال اللحود

*** البيت الحادي والعشرون :**

ع : وأناجيه في المساء لألهو

بمحياه عن ظلام الوجود

(أثبت كرّو «حمياه» عوض «محيّاه»)

د : وأناجيه في المساء ليلهيني

مرآه عن ظلام الوجود

*** البيت الثاني والعشرون (العجز):**

ع : ولا فرقة الصباح البعيد

د : ولا فرقة الصباح السعيد

*** بعد الثالث والعشرين لم يرد في الديوان :**

ع : فيك ما في حقيقة الكون عقد حصى زائف ودرّ نضيد

*** البيت الخامس والعشرون (العجز):**

ع : . . . وما فيه من زئير الأسود

د : . . . وما فيه من ضجيج شديد

* بعد السابع والعشرين لم ترد في الديوان :

ع : فيك ما في الوجود من زهر حلو
وما فيه من هشيم حصيد
فيك ما في الوجود من وهج الصيف
وما فيه من شتاء عتيد
فيك ما فيه من خريف حزين
فيك ما فيه من ربيع جديد

* البيت الثلاثون (العجز) :

ع : ... هدوء الدجى وقصف الرعود
د : ... سكون الدجى وقصف الرعود

* عدد الأبيات :

ع : 37 بيتا
د : 32 بيتا

2 - يا ابن أمي

المصدر : العالم الأدبي، 3/5، 4- 4 - 32
(كرّو، 149 - 150)

* البيت الثامن :

ع : وتطبق أجفانك الناعسات...
د : وتطبق أجفانك النيّرات...

* البيت العاشر :

ع : ... أترهب نور السما في فضاه ؟
د : ... أترهب نور الفضا في ضحاه ؟

* البيت الخامس عشر :

ع : .... مندفعا في غناه
د : ... منطلقا في غناه

3 ـ يا موت

المصدر : العالم الأدبي، 2/6، 1/4/30

* المقدّمة :

ع : «رثى شاعرنا به والده صاحب الفضيلة الشيخ محمد الشابي قاضي مدينة زغوان»

* البيت السادس :

ع : وأعدّه صبحي الجميل...
د : واعدّه فجري الجميل...

* البيت الحادي عشر :

ع : ففقدت صدرا، طاهرا، رحبا ...
د : ... ففقدت روحا، طاهرا، شهما...

* البيت الثالث عشر :

ع : ... لا تزال تصدّ عني...
د : ...في الحياة يصدّ عني...

* البيت السابع عشر

ع : البيت، وهو ترداد للمطلع محذوف

* بعد الثامن عشر ولم يرد في الديوان

ع : وسحقت نفسي في مهاويك البعيدة... أيّ جور

* البيت الثالث والعشرون

ع : ... بحمل عيش مكفهرّ
د : ... بعيشه النكد المضرّ

* **البيت الرابع والعشرون :**

ع : ... أجرعها بصبر

د : ... أشربها بصبر

* **البيت السابع والعشرون**

ع : البيت محذوف

* **البيت الثامن والعشرون**

ع : ... أوراق أيامي ...

د : ... أوراق أحلامي ...

* **البيت الثاني والثلاثون :**

ع : البيت، وهو ترداد للمطلع محذوف

* **البيت الثالث والثلاثون :**

ع : ... قد شاخ الفؤاد ...

د : ... قد شاع الفؤاد ...

* **البيت الخامس والثلاثون :**

ع : ... فهل لم يأن دوري ؟

د : ... فهل لم يأت دوري ؟

* **عدد الأبيات :**

ع : 33

د : 35

4 – **النبيّ المجهول**

المصدر : العالم الأدبي، 1/ 3، 1/ 3/ 30

(كرّو، 198 – 201)

* **البيت الخامس عشر (العجز) :**

ع : وبشوك الصخور ...

د : وبشوك الجبال ...

* **البيت السادس عشر (الصدر) :**

ع : ها أنا ذاهب ...

د : ... إنني ذاهب ...

* **البيت التاسع عشر (العجز) :**

ع : ... بأحزان نفسي

د : ... بأشواق نفسي

* **البيت الثاني والثلاثون (العجز) :**

ع : ... في كل رمس

د : ... في غير رمس

* **البيت الخامس والأربعون (العجز) :**

ع : ... من كل قنس

د : ... من كل فنس(8)

* **البيت السابع والأربعون (العجز) :**

ع : وتلغو في السرو...

د : وتلغو في الدوح...

* **البيت الخمسون (العجز) :**

ع : ... في الكون تغسي

د : ... في الأرض تغسي

* **البيت الثالث والخمسون (الصدر) :**

ع : وعبير الورود ...

د : وأريج الورود...

5 – أبناء الشيطان

المصدر : 3/ 36، 6/ 3/ 36

* البيت الأول :

ع : ... برايا خبيثة مجنونه
د : ... برايا شقية مجنونه

* البيت الثاني :

ع : ... في ثورة السخط ...
د : ... في ثورة اليأس...

* البيت التاسع :

ع : حيثما حلّ ...
د : حينما حلّ...

* البيت الثاني عشر :

ع : ... وساروا يملأون...
د : ... وظلوا يملأون....

* البيت التاسع عشر :

ع : ليعلي فوق الخراب...
د : ... ليعلي بين الخراب ...

* البيت العشرين :

ع : إفك، وحطّة...
د : إفك، وقحّة...

6 – الساحرة

المصدر : العالم الأدبي، 3/ 19، 25/ 7/ 33
(كرو، 160 – 162)

ع : البيتان الثالث والثاني
د : البيتان الثاني والثالث
(ع : وأمرّت / فأطلت
د : فأمرت / وأطلت)

* البيت الثالث (العجز) :

ع : ... بسحر يهيمه
د : ... وقالت تلومه

* بعد الثالث بيت لم يرد في الديوان :

ع : ثم قالت كأنها تتغنّى
بشجي من الأغاني تلومه

* البيت الثامن عشر (العجز) :

ع : وجفّ نعيمه
د : وجفّ نسيمه

* البيت التاسع عشر :

ورد في «ع» «والق للّيل» ثم أصلح في العدد الموالي من العالم الأدبي فصار «وارم لليل» وهي رواية الديوان

* البيت الخامس والعشرون :

ع : قطفتها شفة غضة الشباب
د : رشفتها منه سكرانة الشباب

* البيت الثلاثون (العجز) :

ع : ... في خمرها...
د : ... في بحرها ...

* عدد الأبيات

ع : 32 بيتا
د : 31 بيتا

7 – قال قلبي للإله

المصدر : العالم الأدبي، 3/ 24، 5/ 9/ 32
(كرّو، 174)

* **البيت السادس :**

ع : . . . فقلت لنفسي
ستغشي الرياح . . .

د : . . . فقلت ستبني
في مروج السماء . . .

* **البيت السابع (العجز) :**

ع : وجاء الردى، فما تمّ بعدي

د : فماذا ستفعل الريح بعدي ؟

8 – في ظلّ وادي الموت

المصدر : العالم الأدبي، 3/ 13، 6/ 6/ 32
(كرّو، 191 – 192)

* **البيت الرابع عشر (العجز) :**

ع : في شعاب الزمان . . .

د : في شعاب الحياة . . .

* **البيت الخامس عشر (العجز) :**

ع : . . . حتّى ارتوينا

د : . . . حتّى روينا

* **البيت السادس عشر :**

ع : وبذرنا اللذات والشوق والآلام والمبهجات أنّى مشينا
(«كرّو» . . . والآلام والحزن يسرة ويمينا)

د : ونثرنا الأحلام والحب والآلام
واليأس والأسى حيث شينا

9 – أغاني التائه

المصدر : العالم الأدبي، 1/ 17، 1 – 1 – 30
(كرّو، 189 – 190)

* **البيت التاسع عشر :**

ع : . . . هل تعزيني الغداة ؟

د : . . . هل ستسليني الغذاة ؟

* **البيت الحادي والعشرين**

ع : هل ستسليني الحياة ؟

د : . . . هل تعزيني الغداة ؟

10 – فكرة الفنّان

المصدر : العالم الأدبي، 3/ 4، 9 – 5 – 32
(كرّو، 206 – 207)

* **البيت التاسع (العجز) :**

ع : أغصان ورد اللذة المنظور

د : أوراق ورد اللذة المنضور

* **البيت الثامن والعشرون (العجز) :**

ع : هي روح هذا العالم المنظور

د : هي خير ما في العالم المنظور

11 – إرادة الحياة

المصدر : العالم الأدبي، 4/ 15، 22 – 10 – 35
(كرّو، 152 – 155)(9)

* **البيت السابع (العجز) :**

ع : نسيتُ المنى وخلعت الحذرْ

د : ركبت المنى ونسيت الحذر

* البيت الثامن (الصدر)

ع : ولم أتخوّف وعور الشعاب

د : ولم أتجنّب وعور الشعاب

* البيت الحادي عشر

ع : وأطرقت أصغي لعزف الرياح

وقصف الرعود ووقع المطر

د : وأطرقت أصغي لقصف الرعود

وعزف الرياح ووقع المطر

* البيت الثاني عشر

ع : وقالت لي الأرض لما تساءلت يا أمّ هل تكرهين البشر ؟

د : وقالت لي الأرض لما سألت أيا أمّ هل تكرهين البشر ؟

*البيت الخامس عشر (العجز)

ع : ويحتقر الميّتَ المندثر

د : ويحتقر الميْتَ مهما كبر

* البيت السابع عشر (العجز)

ع : لفرّت عن الميت تلك الحفر

د : لما ضمّت الميت تلك الحفر

* البيت العشرون (العجز)

ع : وغنّيت للنهر حتى سكرْ

د : وغنّيت للحزن حتّى سكرْ

* البيت الحادي والعشرون (العجز)

ع : لمن أذبلته ربيع العمر

د : لما أذبلته ربيع العمر

* البيت الثاني والعشرون (الصدر)

ع : فلم يتكلّم فؤادُ الظّلام

د : فلم تتكلم شفاه الظلام

* البيت الخامس والعشرون (العجز)

ع : وسحر الثمار وسحر الزهرْ

د : وسحر الزهور وسحر الثمرْ

* البيت السادس والعشرون (الصدر)

ع : وسحر السماء القوي البديع

د : وسحر السماء الشجيّ الوديع

* البيت الحادي والثلاثون (الصدر)

ع : وذكرى فصول ورؤيا غيوم

د : وذكرى فصول ورؤيا حياة

* البيت الثالث والثلاثون (العجز)

ع : وقلب الربيع الجميل العطرْ

د : وقلب الربيع الشذي الخضِرْ

* البيت السادس والثلاثون (العجز)

موشّحة برداء السحرْ

د : موشّحة بغموض السحرْ

* البيت الثامن والثلاثون (الصدر)

ع : وأسراب ذلك الفراش الجميل

د : واسراب ذاك الفراش الأنيق

* البيت الأربعون (العجز)

ع : ظمئت إلى الظلّ تحت الشجر

د : ظمئت إلى الظل تحت الشجر

* البيت الثالث والأربعون (العجز) :

ع : وأين أرى العالم المنتظَرْ ؟

د : وأنّى أرى العالم المنتظَرْ ؟

* البيت الرابع والأربعون :

ع : هو النور بين رحاب الفضا
ء وفي عالم اليقظات الكُبرْ

د : هو الكون خلف سبات الجمو
د وفي أفق اليقظات الكُبرْ

* البيت السادس والأربعون :

ع : فصعّدت الأرض عن صدرها
وأبصرت النوز عذب الصورْ

د : فصدّعت الأرض من فوقها
وأبصرت الكون عذب الصورْ

* البيت السابع والأربعون :

ع : وجـاء الربيـــع بأطيـافــه
وأحـلامـــه وصبـاه النضـرْ

د : وجاء الربيـــع بأنغـــامـه
وأحـلامـــه وصبـــاه العطرْ

* البيت الثامن والأربعون :

ع : وقبّلهـــا قبلـة في الشفـا
ه، تعيــد الشبـاب إلى ما غَبَرْ

د : وقبّلهـــا قبلا في الشفـــا
ه، تعيــد الشباب الذي قد غَبَرْ

* البيت التاسع والأربعون (العجز) :

ع : وخُـلّدتِ من نسلك المدّخرْ

د : وخلت في نسلك المدّخرْ

* البيت الحادي والخمسون (الصدر) :

ع : ومن ناجت النور أحلامه

د : ومن تعبد النور أحلامه

* البيت الرابع والخمسون (الصدر) :

ع : . . . فوق المروج

د : . . . فوق الحقول

* البيت السادس والخمسون :

ع : ولا تسأمي نغمات الحيا
ة ولا فتنة العالم المعتبرْ

د : وناجي الحياة وأشواقها
وفتنة هذا الوجود الأغرْ

* البيت السابع والخمسون (العجز) :

ع : قـويّ الغـوايـا حلـوِ الصــورْ

د : يشـبّ الخيـالَ ويُـذكي الفِكـرْ

* البيت التاسع والخمسون (الصدر) :

ع : وضاءت نجوم السماء الوِضاءِ

د : وضاءت شموع النجوم الوضاء

* البيت الثاني والستّون (العجز) :

ع : حبيب الحياة. . .

د : لهيب الحياة. . .

* عدد الأبيات :

ع : 60 بيتا (كرّو، 58 بيتا)

د : 63 بيتا

12 – ملحق – للتاريخ :

المصدر : العمل، 23/ 8/ 34

* البيت الثاني (العجز) :

ع : كالشاء

د : كالشاة. . .

* **بيت إضافي بعد الثالث لم يرد في الديوان :**

وأمضّ ما صدع القلــوب ورضّها
عزّ الصليب وذلّة المحراب (10)

ـ ملاحظات نهائية :

* تثبت هذه الاختلافات بما لا مجال فيه للشك أن ما ذكر عن عملية النظم عن الشابي لا يطابق الحقيقة مطلقا(11)، فهو «يصنع» شعره، وينقّحه، ولا يتردّد في إبدال الألفاظ المفردة، وحتّى الأبيات الكاملة.

* وتثبت كذلك أن الشاعر قام بعملية مراجعة وتنقيح لشعره، عندما جمع قصائده لإصدارها في الديوان، وتختل هذه المراجعة من قصيدة إلى أخرى، لكنّها في بعض الأحيان واسعة إذ عددنا في «إرادة الحياة» مثلا خمسة وعشرين موطنا للتنقيح، منها ما مسّ في سبع مناسبات بيتا كاملا.

* وإذا كانت بعض التنقيحات من باب التحسين، فإنّ لبعضها خلفيات تحتاج إلى تحليل، وتوضيح من ذلك إفضاء ثورة الشاعر لموت والده إلى الشعور بالظلم، وقد حذف ذلك في رواية الديوان، أو تعويض لفظ «الصدر» بـ «الروح»، أو انقلاب «سحر السماء القوي البديع» إلى «سحر شجي وديع»، والجليّ أن الحالة النفسية للشاعر في تدفّقها الأوّل، مغايرة لحالته عند تحوير القصائد للنشر في الديوان.

* ما نقترحه إذن هو دراسة تطوّر النصوص من الجوانب الصناعية الفنيّة (اللغة الإيقاع، الصورة. . .)، وتتبّع تطور مواقف الشابي النفسية والشعورية، والفكرية، ولن يكون ذلك ممكنا إلاّ بالسعي في نشر «أغاني الحياة» نشرا علميا، نقديا.

الهوامش والإحالات

1) من المعروف أن زين العابدين السنوسي صاحب «العالم الأدبي» هو أوّل من عرّف بالشابي، ونشر قصائده سواء في مختارات «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» أو مجلّة «العالم الأدبي».

2) كان أوّل من تصدّى لمثل هذا العمل الأستاذ توفيق بكّار في «حوليات الجامعة التونسية» (2، 1965، 133) وقد حاولنا القيام بشيء من هذا القبيل في خمسينية الشابي في مداخلة لم تنشر عنوانها «ملاحظات في الشعر والصناعة الشعرية لدى الشابي».

3) محمد الحليوي، رسائل الشابي، دار المغرب العربي، تونس 1966، 134

4) رسائل الشابي المذكور، 198

5) انظر تعليق الأستاذ المنجي الشملي على الطبعة الثانية في «حوليات الجامعة التونسية»، 3، 1966، 269.

6) توفيق بكّار، مقال الحوليات المذكور، «يبدو أنّ أبا القاسم هو المبتكر لهذا الضرب من الشعر في تونس» 152.

7) نرمز إلى نشرة «العالم الأدبي»وكرّو بحرف العين «ع» وإلى رواية الديوان بحرف الدال «د».

8) ورد في طبعات الديوان المختلفة «فنس» بالفاء ولا معنى لها بينما تعني «قنس» بالقاف : الأصل

9) أشار الحليوي إلى نشر القصيدة في «العمل» (مع الشابي، 122)، وذكر أنّ عنوانها «البعث»، لكنّنا عندما رجعنا إلى العدد الذي أشار إليه لم نعثر على القصيدة

10) أعاننا في البحث والحصول على الصحيفة مشكورا الأستاذ عبد الوهاب الدخلي وكنّا نظنّ أننا سنجد قصيدة «إرادة الحياة» حسب ملاحظة الحليوي فعثرنا على مقطوعة «للتاريخ». والملاحظ أن القصيدة لم تتضمنها الطبعة الأولى للديوان. ولذا فضّلنا أن نعتبرها ملحقة بعملنا هذا.

11) انظر رأي السنوسي المثبت بهامش ترجمة الشاعر (ط 1، 10 الهامش 1).

أغاني الحياة ... أغاني الحرّيّة

جمال الدين دراويل

يعدّ الثّلث الأوّل من القرن العشرين منعطفا حاسما في التاريخ الفكري والاجتماعي والسّياسي للبلاد التونسيّة، مثّلت، خلاله، قضايا الحرية والاستقلال والسيادة هواجس أساسيّة لدى النّخب التّونسيّة، إذ أدركت عناصر هذه النّخبة أنّ الحرّية والسيادة والاستقلال أهداف جليلة لا تقبل التّحقق إلاّ بالوعي بها أوّلا وإخراج هذا الوعي من حيّز الإمكان إلى حيّز الإنجاز ثانيا.

وتبيّنت هذه النّخب أن لا طريق إلى ذلك، إلاّ بإحداث الحراك الفكري والأدبي والاجتماعي والسّياسي الذي ينقل هذا الوعي واستحقاقاته العمليّة، من دائرة النّخبة إلى المجال الأوسع الذي يشمل مختلف الفئات الاجتماعية، فيتحوّل إلى حالة عامّة ومسؤوليّة جماعيّة، ينهض بموجبها الشّعب بأعباء النّضال اللازم لخروجه من نطاق الاستعباد والاستضعاف المفروض عليه، إلى تحقيق السيادة ونيل الحرية في مستوييها الفردي والجماعي.

ويعدّ أبو القاسم الشّابي(ت1934) أبرز شعراء الثّلث الأوّل من القرن العشرين، وأكثرهم تعبيرا عن قيم الحرّيّة، وأعلاهم صوتا في استنهاض الشعب إلى التحرّر من ربقة السلطة الاستعمارية، مقيما الدّليل من خلال ذلك على أنّ الحركة الأدبيّة كانت رافدا أساسيّا لحركة النّضال الوطني.

فالشعب ــ في رأي الشّابي- و إن بدا للمستعمر خانعا خاضعا، فهو يمتلك من روح الكفاح التي تنتظر اللحظة المناسبة لاندلاعها، ما به يردّ الاعتداء ويسترجع الكرامة ويفرض الإرادة وينعم بالحريّة.

تلوح هذه المعاني في قصيدة «إلى الطاغية»، حيث يقول الشّابي : (الطويل)

يَقولُون صوْتُ المستضعفينَ خَافتٌ
وَسَمْعَ طغاة الأرضِ «أطرش» أصْخَمُ
وَفي صيْحةِ الشّعب المسخّر زِعْزعٌ
تَخرّ لها شمّ العُـــرُوش وتُهْدَمُ
ولَعْلعةُ الحقّ الغَضُوب لَهَا صَدًى
وَدَمْدَمَةُ الحرْب الضَّــرُوس لَهَا فَمُ
هُوَ الحَقّ يُغْفِي ثُم يَنْهَضُ سَاخطًا
فَيهْدِمُ مَا شَادَ الظَّـلاَمُ ويَحْـطِمُ (1).

فالمستعمر في معجم الشّابي هو «الطّاغية» «الأصمّ» عن سماع «صوت الحق» وما فعَاله إلا «ظلام» يحلّك حياة الشعب المستَعمَر الذي يدعوه الشّابي إلى «النهوض» و«السخط» وشنّ «الحرب الضروس» حتى يتسنّى له أن «يحطّم عروش طغاة الأرض» من المستعمرين، هذه العروش التي «ستخرّ» و«تهدم» لا محالة تحت ضربات «الحقّ الغضوب» التي يوجّهها له الشّعب المتيقّظ، المدرك لجسامة المسؤولية وما تقتضيه من مكابدة وتضحية، لـ«يلعلع» إثر ذلك صوت الحقّ وينبجس نور الاستقلال وتضرب الحرّية بأشعّتها في كل واد ويعلو صوت العدل بعد أن كان خافتًا ويخرس صوت الظلم بعد أن كان عاليا.

وإذا أتاح التّاريخ في دورة من دوراته للموازين أن تنقلب -كما بيّن الطاهر الحدّاد (ت1935) - فيغدو (الكامل):

البؤسُ لابن الشَّعْبِ يأكلُ قلْبَه
والمَجْدُ والإثراءُ للأغْـرَابِ
والشَّعب مَعْصُوبُ الجُفونِ مُقَسَّمٌ
كالشاة بين الذّئب والقصّابِ
والحقُّ مقْطُوع اللّسان مُكَبَّلٌ
والظُّلْمُ يَمْرَحُ مُذَهَّبَ الجِلْبَابِ(2).

فالتّاريخ ذاتُه سيعيد، بفعل يقظة الرُّوح الوطنية وتنامي الاستعداد للتّضحية في سبيل الحرّية والسّيادة، للموازين سيرها الطبيعي والحقوق لأصحابها.

هذا ما نبّه الشابي المستعمَر إلى الوعي به حين خاطبه قائلا: (المتقارب)

تَأمَّلْ هُنالِكَ أنّى حَصَدْتَ
رُؤُوس الوَرَى وزُهُور الأَمَلْ
وَرَوَّيتَ بالدّمِ قَلْبَ التُّرَاب
وأشربْتَهُ الدَّمـعَ حَتّى ثَمِلْ
سَيَجْرِفُكَ السّيْلُ سَيْلُ الدّماء
وَيأكُلُكَ العَاصِفُ المُشْتَعِلْ (3).

فإذا «أراد الشعب الحياة» حرّة والبلاد مستقلّة ونهض باستحقاقات هذه الإرادة وتحمّل أعباءها العمليّة، أمكن لَهُ مِن خلال ذلك أن يتحكّم في التاريخ، وليس للتاريخ (القدر) حينئذ إلا أن يلبّيَ ويستجيب ولو بعد حين.

فسبيل التحرّر هو الكدّ المتّصل والكفاح الذي لا يعرف التوقّف من أجل التغلّب على القيود ودفـع ظلم الإنسان وعدوانه و«التخلّص من العوائق الطبيعية والبشرية» (4)، وهو دور موكول إلى شرائح المجتمع كافّة، تتقدّمها النّخب الوطنيّة باعتبارها الأعمق وعيا ومن ثمّ الأكثر مسؤوليّة.

وهذا الدّرس في الوعي التاريخي والاجتماعي، مثّل- لدى الشّابي كما لدى أغلب عناصر النّخبة التونسيّة في الثّلث الأوّل من القرن العشرين- نقطة ارتكاز ضرورية لميلاد الوعي الوطني الذي يعتبر وقود الكفاح اللاّزم لتحقيق الاستقلال ونيل السيادة والتمتّع بالحقوق والحريات والعيش الكريم. وهو ما تمّ من خلال تأسيس الحزب السياسي(1920) والنقابة العمّالية (1924) والاتحاد الطالبي (1928) والاتحاد النّسائي(1936) والنوادي الفكرية والأدبية والجمعيات الرياضية وشبكة الصّحف والمجلاّت.

فالحركة الاستقلالية التونسية لم يكتب لها النّجاح إلاّ عندما أدركت مختلفُ روافدها السياسية والاجتماعية والثقافية منذ بداية القرن العشرين، بأنّ المهمّة الأساسية هي -في المقام الأوّل- خلق «وطنية تونسية» مولّدة لروح نضاليّة جديدة من ناحيتي الوعي والأسلوب، تُتوّج بدولة مستقلّة ذات سيادة، وأنّ الأدوات النّاجعة لتحقيق هذه المهمّة تتجسد في انخراط الشّرائح الاجتماعية كافّة في النّهوض بمسؤوليتها التّحريرية.

وتلك هي ميزة النّخب الجديدة، قياسا بأسلوب عمل الحركة الإصلاحية في القرن التاسع عشر التي حقّقت مكاسب عدّة لا سيما في المجال التّربوي، إلا أنّها أخفقت إلى حدّ بعيد على صعيد طرحها السياسي والفكري.

فإصلاحيو القرن التاسع عشر لم يأخذوا في الاعتبار الأحوال الاجتماعية والاقتصادية الجديدة في الداخل، ولم يستوعبوا التحوّلات الجوهريّة في الخارج، فغلب على طرحهم السياسي والفكري طابع العموم، وبقي نشاطهم نخبويًا إلى حدّ بعيد وأرادوا مواجهة القضايا الجديدة بعقول قديمة، فيما تمكّنت النخب الفكرية والسياسية في بداية القرن العشرين من تجاوز هذه المعضلة فأمكن لها أن تتولّى توجيه الحركة الشعبية، وتصدرت قيادتها لاحقا لخوض معركة التحرر من الاحتلال وبناء الدولة الوطنية الحديثة المستقلة، جاعلة من قضية الحرّية في مستوييها الفردي والجماعي القضيّة المركزية.

هذا الوعي الوطني والتاريخي، هو ما تضمّنته قصيدة «إلى طغاة العالم» التي شنّع فيه الشّابي بالظلم والاستبداد وفضح طبيعة السّلطة الاستعماريّة المقوّضة لأسس الحياة الكريمة، رادّا بصرامة دعوى «الحماية» الزّائفة التي تذرّعت بها فرنسا، فقال: (المتقارب)

ألا أيّها الظّـالِمُ المسْـتَبِدُّ
حَبِيبُ الظَّلام عَدُوُّ الحَـيَاه

سَخِرْتَ بأنّات شَعْب ضَعِيف
وَكَفُّكَ مَخْضُوبَةٌ من دِمَاهْ
وَسِرْت تشوّهُ سِحْرَ الوُجُود
وَتبذُر شَوْكَ الأَسَى فِي رُبَاهْ (5)

فبنية السّلطة الاستعمارية-كما بيّن الشّابي- تحمل بداخلها بذور انهيارها وتداعيها على الرّغم ممّا يبدو عليها ظاهريّا من علامات القوّة والعنفوان. وما تتوسّل به من آلات البطش والاعتداء، لا يلبث أن يكون وبالا عليها.

فـ«ضعف الشعب»، حالة استثنائيّة، ستتحوّل يوما تحت وطأة الإحساس الحادّ بالألم والبؤس إلى رفض وتمرّد وسعي إلى «إرادة الحياة» الكريمة . ذلك ما صدع به الشّابي حيث قال في القصيدة ذاتها :

رُوَيدَكَ! لاَ يَخْدَعَنَّكَ الرّبِيعُ
وَصَحْو الفَضَاءِ وَضَوْءِ الصَّبَاحْ
فَفِي الأُفُقِ الرّحْبِ هَوْلُ الظَّلاَمِ
وَقَصْفُ الرُّعُودِ وَعَصْفُ الرِّيَاحْ
حَذَارِ! فتحْتَ الرّمادِ اللّهِيبُ
وَمَن يبذُرُ الشّوْكَ يَجْنِي الجِرَاحْ

وَ«قصْف الرّعود» و«عصف الرياح» و«اللّهيب» ليست سوى استعارات لما تختزنه «إرادة الحياة» الكريمة لدى الشعب من الرفض والتمرد والانتفاض تجاه ما «يبذره» المستعمر الغشوم في طريقها من «شوك الأسى» وما يسلّطه عليها من أنواع النكاية والبطش.

ومن مخاطبة «طغاة العالم»، انتقل الشّابي إلى مخاطبة «الشّعب» (جماعة وأفرادا) حين اتّجه إليه في قصيدة «يا ابن أمّي»* التي جاءت على نفس البحر المتقارب فقال :

خُلِقْتَ طَلِيقًا كَطَيْفِ النّسِيم
وحُـرًّا كَنُورِ الضُّحَى فِي سَمَاهْ
تُغَرِّدُ كَالطيرِ أيْن اندَفَعْـتَ
وَتَشْدُو بِمَا شَاءَ وَحْيُ الإلَـهْ (6)

إلى قوله :

كَذا صَاغَكَ الله يا ابنَ الـوُجُودِ
وألقتكَ في الكَوْن هَذي الحَيَاهْ
فَمَا لك ترْضَى بذُلّ القيــودِ
وتَحْنِي لِمَنْ كَبّـلُوكَ الجِبَاهْ

فالإنسان حرّ بأصْل وجوده -كما يرى الشابي- والحرّية مكنونة فيه منذ وجد على الأرض وباشر الحياة، ورضاه بالاستبداد (بذلّ القيود) وقبوله بالخضوع والخنوع للظلم والاستبداد (وتحني لمن كبّلوك الجباه) أمران يثيران الاستنكار والرّفض (فما لك ترضى؟).

من هذا المنطلق، استنهض بحرارة وشدّة الشّعب كي يستيقظ من سِنته ويتخلّص من لوثات الماضي وما علق به من غبار السّنين، ويكسّر قيود الظّلم وأغلال الجهل ويُصغي لصوت الحياة وينشد معه أغنية الحرية التي ما فتئت الشعوب ترددها في الحقبة الحديثة، فقال في القصيدة ذاتها :

ألا انهَضْ وَسِرْ فِي سَبِيلِ الحَيَاهْ
فَمَنْ نَامَ لَمْ تنتـظِرْهُ الحَيَاهْ
إلى النّور فالنّور عَـذْب جميل
إلى النّور فالنُّـور ظِلّ الإلهْ

وتنطوي هذه الدعوة الحارّة إلى النّهوض والانفكاك من القيود، وإزاحة الموانع والعراقيل الذّاتية والموضوعيّة والخروج من ظلمات الجهل والاستبداد إلى أنوار العقل والعلم والحرّية والتقدم، على إدراك الشّابي لما يختزنه الشّعب من إمكانيات وطاقات عليه أن يحسن توظيفها في إدارة الصّراع ضدّ المستعمر وفي تحقيق أهدافه المنشودة. وذكّر الشّابي الشّعب بضرورة التّحسّب لعامل الزّمن، والمسارعة إلى الخروج من العتمة والإقبال على النّور، نور الحياة الحرّة الكريمة.

فحركة التّاريخ لا سيما في الحقبة الحديثة، أقامت الدليل على أنّ ما يحرزه الإنسان (فردا أو جماعة) من الحقوق والحريات ومن كرامة العيش، مساوٍ ولا يفوق مقدار «إرادة الحياة» الكريمة لديه، وتصميمه على

العمل بما تستلزمه من بذل وتضحيات، وهو ما عبّر عنه بقوله: (المتقارب)

إذا الشَّعبُ يَوْمًا أَرَاد الحَيَاةَ
فَلاَ بُدَّ أنْ يستجيبَ القدَرْ
ولا بُدّ لليل أنْ يَنْجَلِي
وَلا بُـدّ للقيْدِ أنْ يَنْكَسِـرْ

إلى قوله:

وَمَنْ لاَ يُحِبُّ صُعُودَ الجبالِ
يَعِـشْ أبَدَ الـدَّهرِ بيْنَ الحُفَرْ(7)

فجوهر حرية الإنسان -في رأي الشابي- هو قابليته للتحرر (صعود الجبال) وللاستعداد الدائم للتخلص من مختلف مظاهر الاستلاب ومن المعوّقات الذاتية والموضوعية (الحفر) الحائلة دون نهوضه، والسّعي الذي لا يعرف التوقّف من أجل اكتساب الكرامة الذاتية ونيل الحريات والحقوق التي لا تستقيم حياته ولا يتحقّق وجوده المتوازن ولا يقبل نشاطه التقدّم إلاّ بها.

ممّا سبق، يتبيّن أنّ النّخب التونسية في بداية القرن العشرين- والشابي مثال لها-، تجاوزت عموميات الخطاب الإصلاحي، وأمكن لها بفضل الوعي الوطني و التاريخي المتولد من رصد التحوّلات البنيوية في المجتمعات الحديثة، ومن تأثير التحرر الفكري الذي جعلها تنفتح بلا حرج على منابع الفكر الحداثي و على أدبيات الحركات التحرّرية، إدراك أنّ المجتمع الحديث الذي يجعل الحرية في مركز اهتماماته، لا يشتغل من تلقاء نفسه، بل يعتمد في فاعليته على وعي الأفراد والمؤسسات في هذا المجتمع بأهمية الحرية في مستوييها الفردي والجماعي، وتصميمهم على تمثّل قيمها كالتعقل والتسامح والعدالة والوفاق الاجتماعي ونكران الذّات، ومن ثم العمل الدؤوب على وجوب تحقيقها في السلوك الفردي من ناحية وداخل مؤسّسات المجتمع من ناحية أخرى.

وهذا ما ولّد وعيًا جماعيًا لدى مختلف شّرائح المجتمع التونسي، دخل بمقتضاه العمال والطلبة والنّساء معترك النّضال الثّقافي والاجتماعي والسّياسي، إعلانا أنّ الشخصية التاريخية للتونسيين بدأت بعد الحرب العالمية الأولى تحدّد الأشكال العملية والواقعية لفصل كيانها عن كيان المستعمر، بعد أن تولّت منذ الاجتياح الاستعماري إلى ما قبل الحرب العالميّة الأولى العمل في المقام الأوّل على تأكيد هويتها السياسية والثقافية والحضارية، من خلال الدّور البارز الذي قامت جريدة «الحاضرة» التي تأسّست سنة 1888 و«الجمعية الخلدونية» التي تأسّست سنة 1896 و«جمعيّة قدماء الصادقية» التي تأسّست سنة 1905 وجريدة «التونسي» التي تأسّست سنة 1907، في إطار التصدّي لضربات التّحدّي الاستعماري التي استهدفت تقويض أسس الشّخصيّة التونسية وإرباك مقوّمات الهويّة الحضاريّة للتونسيين.

ولا شكّ في أنّ أغاني الحياة وما تضمّنته من أناشيد تحرّرية مازالت تحتفظ براهنيتها، وما انطوت عليه من نبرة استقلالية عالية، قد أسهمت بقسط وافر في تأجيج هذه الرّوح وتغذيتها، ممّا هيّأ الأرضية لتحقيق الاستقلال ونيل الحرّية.

المصادر والمراجع

1) الشابي (أبو القاسم) أغاني الحياة، الدار العربية للكتاب وزارة الثقافة تونس (د.ت) ص 49.
2) الحدّاد (الطاهر)، الأعمال الكاملة وزارة الثقافة تونس 1999، ص 211.
3) أغاني الحياة المصدر نفسه، ص 156.
4) زريق (قسطنتين)، نحن والتاريخ دار العلم للملايين، بيروت لبنان 1985، ص 222.
5) أغاني الحياة المصدر نفسه، ص 156.
6) المصدر نفسه، ص 77.
7) المصدر نفسه، ص 142.

الحبّ والمرأة في شعر الشابّي

فؤاد الفخفاخ

سنسعى إلى تحديد مفهوم الحبّ عند الشاعر باعتباره مقوما أساسيا من مقوّمات الذات الرومنطيقية بحكم علاقة التناسب بينه وبين العاطفة التي يحتكم إليها الرومنطيقيون، ويتخذون منها وسيلة للمرور إلى عالم الخيال، ونسج المثال الذي يتوقون إليه.

وفي هذا السياق سنتعرض إلى تحديد خصائص الحبّ الرومنطيقي، لأنّه يمثل قوة من القوى التي تجذب الإنسان إلى العالم الأبدي وتجعله يتوحد بجميع الكائنات والمخلوقات.

وسننتهي إلى رسم صورة المرأة حسب تصور الشاعر الرومنطيقي، بما أنّها ملك قد **«هبط من السماء ليطهر قلوبنا بالحبّ ويرقى بعواطفنا ويذكي شعورنا، ويشجعنا على النهوض بأعباء واجباتنا»(1)**. فهي لذلك «أقرب بطبيعتها إلى السماء لأنّها أكثر حساسية وأقوى شعورا. فهي أسمى مكانة في فلسفة تقوم على تقدير العاطفة» (2).

وأبو القاسم الشابي باعتباره شاعرا رومنطيقيا فإنّه لم يشذ عن هذه النظرة بل رأى في الحبّ من موجبات الخلق والحرص والبقاء ثلاثة تشبه أن تكون جديدا «فالأول أنّه مقدّس قداسة الآلهة لكونه طاهرا صادقا عميقا. والثاني أنّه موضع للحياة بناء على كونه مقدسا قداسة ترتفع إلى مرتبة الكمال، والثالث أنّه أزلي، لا يرتبط بتجربة مخصوصة ولا يتقيّد بزمن محدود، بل إنّه يشرف على المطلق ويجتذب الروح إلى العالم الأبدي. فالحبّ سرّ وجود الشاعر وسرّ بلائه، وهو شدّته ورخاؤه وقد أناط الشاعر بعهدته وظيفتين متناقضتين، أحداهما سالبة والأخرى موجبة، فهو يقدر على القيام بالشيء وضدّه في نفس الوقت كما يبيّن ذلك هذا الجدول المستخلص من قصيدة «أيها الحبّ» (3) التي هي أول قصيدة نظمّها الشاعر لتعبّر عن نظرته إلى الحبّ في حدود صدق التجربة العاطفيّة وفي إطار التصوّر الرومنطيقي دون أن يخضعها إلى قوالب القصيدة العربية القديمة، ودون أن يلتزم فيها بالتقنيات الفنيّة لكتابة الأغراض الغزلية مثلما فعل في قصيدة **«الغزال الفاتن»** (+).

الوظيفة الموجبة	الوظيفة السالبة
الوجود	البلاء
الحياة	الهموم
العزّة	الروعة
الإباء	العناء
الشعاع	التحوّل
الأليف	الدموع
القوّة	العذاب
الرجاء	السقام
السلاف	اللوعة
الرخاء	الشقاء

فالقصيدة كما يوضحها الجدول قائمة على بنية ضديّة يتعارض فيها البلاء مع الوجود والهموم مع الحياة والروعة مع العزّة والعناء مع الإباء والتحول مع الشعاع والعذاب مع القوّة والسقام مع الرجاء واللوعة مع السلاف والشقاء مع الرخاء.

هذه الثنائيّة الملابسة للحب تعبّر عن معان مختلفة منها أنّ الحبّ ينتقل بالشاعر من العدم إلى الوجود ومن الفناء إلى الحياة ومن السكون إلى الحركة. فهو لا يتقيّد بإطار مكاني معيّن ولا يرتبط بزمن مخصوص إنّه أزلي مطلق، وهو إلى ذلك ملجأ الشاعر ومأواه ساعة انسداد أسباب التواصل بينه وبين نفسه أو بينه وبين النّاس، إنّه منقذه من التأزم النفسي والقلق الوجودي فهو الذي يؤنسه عند المحنة ويكون له قوة ورجاء في فترات اللوعة والسقام والعذاب، إنّه ملاذ الشاعر عندما يحسّ أنّ كل القوى البشرية والغيبية متحالفة ضدّ وجوده وحياته لتجرّها جرا إلى البلاء وتغرقها في بحر الشقاء. عندئذ لا يكون للشاعر من سلوى إلاّ في الحبّ.

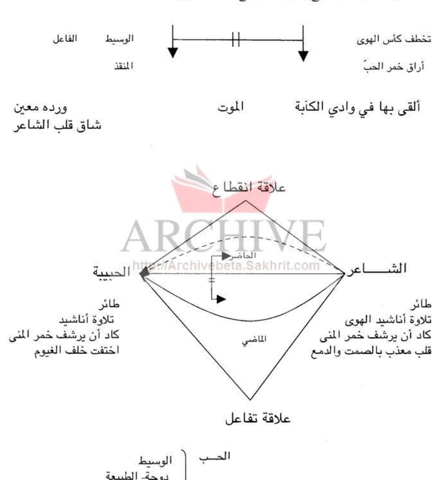
ذلك أنّ للحبّ من القدرة ما يستطيع بها أن يتحوّل بالشاعر من الكدر إلى الهناء ومن الظلام إلى الشعاع ومن الشقاء إلى الرجاء، إذ لا تعوزه الوسائل لكي يفرّق بين الشاعر ونفسه، فأثره فيه شبيه تماما بأثر السحر في الإنسان، ولذلك يعتبره الشاعر شعلة نور ساحر هبطت من السماء فكانت ساطع الفلق (5) إنه فيض من النور فاض على الشاعر فانهمر بضياء الفجر وحن إلى الوجود البكر متآلفا مع الدنيا متآخيا مع الناس منتشيا بجدول الخمر انتشاء يجعله لا يبالي بخوض الجحيم، فكأنه وليد الحب أو كأن له ما لسيزيف من العزم أو ما لغيلان مع القوة.

و كذلك يتحوّل الحب إلى مصدر طاقة معنوية وإلى قوة روحية يواجه بها الشاعر غمار الموت ويخوض بها لهيب الجحيم. وهذه القوة الروحية من دونها لاتساوي الحياة شيئا، فهي غاية آمالنا منها وبانتفائها تستحيل في هذا الوجود ويختل نظام الكون. فرؤية الشاعر للعالم تتحدد طبقا لنوعية علاقته بالحب. **فهو يرى كل ما في الكون صورة لحبه أو هو يساهم في إثراء هذا الحب** وإخصابه حتى أن كل **عناصر الطبيعة وكل مظاهر** الوجود تتآلف **لتتفاعل بتجربة الشاعر العاطفية ولتشاطره** نشوة الانتماء بلذة الحب فتغدو من **العناصر الأساسية** المشاركة مشاركة فعالة في إسعاد الشاعر باستكماله لكل مستلزمات اللذة العاطفية والنشوة الصّافية.

و بما أن الحب هو سر وجود الشاعر فهو سبب بقائه وشرط حياته، وبما أنه لم يبق في مخيلته إلا على أنه مجرد ذكرى فحسب وبالتالي لم يتحقق له التعين في هذا الوجود فإن الشاعر يطلب التواصل مع الحب عبر الموت، لأنه الوسيط الذي كان يصل بينه وبين العالم الخارجي، وبانتفائه يفتقد الشاعر أهم ما يكون به الإنسان إنسانا وتتغير نظرته إلى الوجود بتغير شكل العلاقة الذي يربطه بالحب. و لذلك ينفى الشاعر أن يكون مصدر كآبته ضياع المجد والجاه أو أي متاع من متاع الحياة الدنيا، فما ذلك إلا وهم من الأوهام التي نصطنعها لأنفسنا. فعلاقته بالماضي خاصة وبالزمن عامة لا تتقيد بنعيم دنيوي زائل، وإنما ترتبط -أساسا- بالحب- العاطفة الإنسانية الخالدة التي تصله بالماضي الذي يبكيه الشاعر لأنه كان إطارا لتلك العاطفة ضمها واحتضنها، كما ضمته واحتضنته فملأت عليه الدنيا وشغلت الشاعر والمشاعر. وعلى هذا الأساس يتبوأ الحب منزلة رفيعة مقدسة تسمو حتى تبلغ مرتبة الألوهيّة فكأنها تنازع الإله منزلته لأنّ هذه العاطفة تلبست بالشاعر وملكت عليه نفسه وكامل حواسه إلى أن أصبح لا ينظر إلى المرئيات إلا بواسطة الحب ولا يصيخ للمسموعات إلاّ بفضله (6).

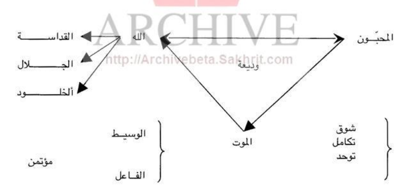
وهذا الحبّ مشابه للحب الرومنطيقي «حب مقدور تنتهي مأساته بالموت» (7) فبعد أن كان الحبّ هو الذي يقوم بدور الوسيط بينه وبين الحبيبة يتغيّر شكل العلاقة ويصبح الموت هو الذي يلعب هذا الدور، على أنّ الوظيفة المناطة بعهدته في مثل هذه الوساطة هي وظيفة مزدوجة، فهو من جهة عدوّ للمحبين والعاشقين، يكدر

عليهم صفو هدوئهم، ويخطف منهم كأس الهوى مثلما فعل مع الشاعر حينما أراق له خمر الحبّ وألقى بها في واد الكآبة، وهو من جهة أخرى منقذ الشاعر من هذه الكآبة ووسيلة خلاص الروح من عذاب الجسد، ولهذا السبب فإنّ الحبّ عند الشابي ينظر إليه من زاويتين، فهو وسيلة خلاص للشاعر من الواقع باعتباره موضوع انتشاء من الواقع ولكنّه يتحوّل إلى مصدر من مصادر غربة الشاعر فيكون الموت عندئذ وسيلة خلاص الشاعر من هذه الغربة، وهذا المعنى تؤكده عدة قصائد منها قصيدة الذكرى (8) وجدول الحبّ بين الأمس واليوم (9) ويوضحه هذا الرسم البياني المستخلص من القصيدة الأولى :



فإذا كانت علاقة الشاعر بالمحبوب في الماضي هي علاقة حضور ضرورية، فإنها في الحاضر تستحيل إلى علاقة انقطاع بفعل الموت فيغدو الماضي واقع الشاعر المنشود بعد أن كان يندرج ضمن الواقع الموجود، وتصبح علاقة الشاعر بالدهر قائمة على الحذر، هي أشبه شيء بالعلاقة الحربية فكأن كل لذة عاطفية نالها الشاعر في الماضي ما هي إلا غنيمة غنمها من الدهر. وتتلون نظرة الشاعر إلى الحياة بهذا التغيير الطارئ على علاقته بالدهر، فتصبح الحياة الآنية كأعماق الكهوف الواجمة (10) لا حركة فيها ولا نور، تطبق عليها الظلمة ويخيم عليها شبح الفناء مع أنها كانت بالأمس كالسماء تعمها إشراقة النور، وتملؤها الحركة انتشاء بالسعادة واحتفاء بالتفاؤل. ولهذا يصبح الحاضر ضديد الماضي ونقيض الأمس، قد تلبّست به الظلمة المريعة وغمره وادي الألم والدموع والأحزان حتى استحال إلى شارة جراح الشاعر.

وهذا التأكيد النوعي على التقابل العكسي بين الماضي والحاضر من شأنه أن يعمق صورة الألم ويخلع على الأثر الفني هول الفاجعة وطابع المأساة، ولكن ذلك لم يمنع الشاعر من أن يتحدى الموت في محاولة يائسة وذلك بتغزله بمفاتن الحبيبة التي قد ضمها اللحد وواراها التراب (11). وفي ذلك ضرب من مجاوزة المألوف ينتهي به إلى إدانة الموت ومهادنته في نفس الوقت، لأنه يكون وسيلة خلاصه الروحي من عذاب الجسد وعروجه إلى المثل الأعلى والعالم الأبدي إذ سيستودعه المحبون حتى يسلمهم إلى هذه المنزلة ليدخلوا إلى هذا العالم بسلام، فتسمو مرتبتهم إلى المنزلة الإلهية، وتكون في علاقة تناسب معها. وهذا المعنى نفسه انتهى إليه الشاعر الفرنسي لامارتين في قصيدته **«ندمى الأول»** حينما صور **«مشهد حبيبته جراتزيا وغلالتها تكسو جبينها** وهي تصّلى وتمد إليه يدها **قائلة : صلّ معي فأنا لا أفهم السماء ذاتها دونك»** (12).



وبهذه الكيفية انتهى الشابّي إلى تقديس المرأة والارتفاع بها إلى المنزلة الألوهيّة حتى يصلّي في هيكلها صلوات الحب يتقرب بها إلى المحبوب، فهو يرى المرأة **«الحياة في قدسها السامي، فهي ابنة النّور، والمعبد المقدس، هي روحه الكئيبة تائهة في منفاها المقفر، وهي منقذته من الأسى تقوم بالمعجزات لتمنحه السلام والفرح الروحي وتشيد ما تلاشى في خرائب روحه، وهي التي تخلق له عالما روحيا خاصا به»** (13). وهي التي تحيي ما قد مات وتنفخ في المشاعر رقّة الشّوق وتبعث في دمه الحرارة : فأفعالها شبيهة بأفعال الإله، وصفاتها كصفات الملائكة، ففيها من الطفولة براءتها، ومن الموسيقى لحنها ومن النّور إشراقه، فهي رسم جميل عبقري من فنّ هذا

الوجود (14) قد كللته الطهارة المقدسة وحف به الجمال الوديع، فهي روح الربيع وفجر من السحر يكشف عن قضايا الخلود، إنها الحياة المقدسة السامية التي تكون فوق الخيال والشعر والفن والعقل.

وهكذا يكون الشّابي قد سما بالمرأة من مستوى الحس إلى مستوى الكون، وانتقل بها من الجمال الأنثوي إلى الجمال المطلق، مجسّدا فيها وفي جمالها قيم الخير التي يؤمن بها ويدعو الإنسانية إلى الإيمان بها «**وليس أدلّ على هذا المنحى الفنّي التجريدي من الانطلاق من المنظر الجمالي المادي إلى معان فنيّة مطلقة تحرّر الحبيبة من المحدودية الماديّة وتحلّق بالحب إلى عالم الخلود**» (15).

وبناء على ذالك فإنّ مفهوم الحبّ عند الشابّي يتحدد انطلاقا من تصوره المثالي لقيم الخير والجمال ويعبّر عن رغبة رومنطيقية حالمة لبلوغ مرتبة الكمال.

المصادر والمراجع

1) محمد غنيمي هلال، الرومنتيكية، طبعة بيروت، 1981، ص 191.

2) المرجع نفسه، ص197.

3) أنظر قصيدة أيّها الحبّ، الديوان، ص19.

4) أنظر قصيدة الغزال الفاتن، الديوان، ص 17.

5) أنظر قصيدة، الحب، الديوان، ص 91.

6) أنظر قصيدة، أنا أبكيك للحبّ، الديوان، ص 173.

7) محمد غنيمي هلال، الرومنتيكية، ص 47.

8) أنظر قصيدة الذكرى، ص 88 من الديوان.

9) أنظر قصيدة جدول الحبّ بين الأمس واليوم، ص 82.

10) أنظر قصيدة جدول الحب بين الأمس واليوم، ص 82.

11) أنظر قصيدة حديث المقبرة، ص 201.

12) رأفت بهجت، روائع الشعر الفرنسي، دراسات الشعر الفرنسي خلال القرن التاسع عشر، طبعة بيروت، 1984، ص 48.

13) م. خوري، الشابي شاعر الرومنطيقية، ترجمة مبروك البهلول، ضمن مجلّة الحياة الثقافية، العدد 33، السنة 1984.

14) أنظر قصيدة صلوات في هيكل الحبّ، ص 183.

15) عبد الحميد الشابي، الحبّ ومنزلته في ديوان أغاني الحياة، (مخطوط).

قراءة في قصيدة «النّبيّ المجهول» لأبي القاسم الشّابي

صبيحة جمعة

قصيدة النبي المجهول لأبي القاسم الشّابي، في تقديرنا هي من أقرب القصائد إلى نفس الشاعر ومن أكثرها التصاقا بذاته باعتباره إنسانا يعي موقعه من الكون، وبصفته شاعرا يرى ما لا يراه الناس ويدرك ما لا يدركون. فالشّابي في تلك القصيدة يصور معاناته في شعبه معاناة الفيلسوف الشاعر والنبي الفنّان، ولئن أنكر الأنبياء أن يكونوا شعراء(1)، فإنّ الشّابي يرى النبي في الشاعر والشاعر في النبي معتبرا مسالك الفنّ والجمال معابر نحو قلوب الناس. وإذا كان الأنبياء ينشرون دعواتهم متوسلين بصورة الله كما نقشوها في عقول العباد، وما ترتب على تلك الصورة من متعلقات الإيمان، فإنّ الشاعر عدته شعره، تحمل صوره دعواته فلا خوارق ولا معجزات ولا ترهيب ولا ترغيب فإيمان الناس رهين بما يستوحونه من أبياته لا بما يقرؤونه من آياته.

وإذا كان الأنبياء يعتدّون بالقوى غير المنظورة تفتح في نفوس الكافرين شروخا يتسلّل عبرها الإيمان فيصير الأمر إلى الرسل، فإنّ الشابّي، النبي الشاعر وسيلته شعره، لكنه لا يعدُ به ولا يتوعّد وإنما يشدّ إليه الناس عبر صوره ومعانيه علّه أن يصيب منهم ما يفتح به أنفسهم ويستهوي قلوبهم ويرفع الحجب عن بصائرهم فيحصل لديهم الإيمان وأيّ إيمان، إنّه الإيمان بقدرة الإنسان على التحرّر من المكبلات التي تعيقه عن رؤية النور فلا يدرك معاني الحياة. في جمال الشعر يرى الناس جمال الكون ويرون عوالم فضلى ليست من عوالم الجنة والنار وإنما هي عوالم من الواقع والخيال ترسم صورها كلمات الشاعر في غير حسابات سوى ما يحمله الفن ويهيئه الجمال.

وقصيدة «النبي المجهول» تروي تجربة شاعر فنان سخّر فنه في تحريك سواكن قومه فأبوا أن تتحرك سواكنهم، فقد غربت عليهم معاني الحياة وعمهوا عن استجلاء جمال الصّور وظلالها فضاعت نبوة الشاعر وتبددت في ضباب الجهل. لكن الشعر بقي ليشهد بارتفاع الشاعر على قومه وارتفاع الفن على كلّ شيء إذ صارت التجربة رائعة من الروائع التي تحلّي أغاني الحياة، واعتزل النبي المغبون والشاعر المجهول في الغاب ليلهمه الغاب ما به ينسى همّه ويعيش مع فنه ويبقى قومه الذين خذلوه قابعين في ظلماء غارهم الذي ألفوه.

هي تجربة من حسّ الشاعر وقلبه وعقله صاغها الشّابي لوحة شعرية صوّر في بدايتها جحود قومه وقد تمكن

الجهل من عقولهم وأصاب الوهن نفوسهم فلم يستطع الشاعر نبيًا أن يُبلّغ نبوّته ولكن النبيّ شاعرًا استطاع أن يبثّ شعره فرحل النبيّ وبقي الشاعر. وفي تقديرنا أنّ هذا القسم من اللوحة والممتدّ على الخمسة عشر بيتا الأولى من القصيدة، يلخص كل تجربة النبي الشاعر مع قومه قبل أن تحتضنه الطبيعة ويصير بعضا منها. لذا تخيرنا هذا القسم من القصيدة لنحاول أن نقرأه قراءة نستحلي عبرها ما يمكننا استجلاؤه من الخصائص الفنية التي تشي بها صوره الشعرية.

أوّل ما نلاحظه أنّ هذا المقطع من قصيدة النبي المجهول يتكوّن من لونين من الأبيات أو من محورين، المحور الأوّل تشكله الأبيات السبعة الأولى والتي تجمع بينها أداة التمنّي التي ترد في صدر كل بيت، وهي «ليت» والتي من معانيها فضلا عن التمنّي عسر تحقيق الأمنية بلهَ استحالتها. وحضور هذه الأداة في كل بيت يحملنا على النظر في كلّ أمنية من أماني الشاعر وفي ما يحققه الشاعر لو تحققت. فنرتفع إلى قلبه وعقله باعتبارهما مكمن الأسباب ومفتاح المغلقات ونعيش من خلال صوره بعض معاناته. لذا ارتأينا أن نعرض كل الصور التي تجلّت أمانيَ صعبة التحقيق.

الصورة الأولى، وردت في قوله فعل الشيء وكثرة فعله أي أنها قوّة تمارسُ وتكرر ممارستها. ويعني ذلك بتعبير حسابي قوّة تُضرب في ما لا يحصى من الأعداد ويمكن أن نصور ذلك في شكل نستوحيه من علم الجبر، هو [(تحطيب) X (ما لا يحصى)] = حطّاب، وبالإضافة إلى مردود الدلالة المعجميّة للفظة حطّاب التي تفيد التدمير والتحطيم، وبنيتها الصرفية التي تعني قوّة الفعل فإنّ بنيتها الصوتيّة تؤكّد معنى القوّة المدمّرة. فصوت «الطاء» يتوسّط البنية وهو حرف شديد مجهود يأتي مضاعف الكلمة بالتشديد فيضع الكلمة ضمن سجّل مفردات القوّة من مثل (حطًّ) (2) و (حطّم) . . .

وتتدعّم القوّة التي توحي بها صورة الحطّاب في البيت لتمتدّ ضمن بقية الصور على كامل القصيدة بحكم الفعل الذي ورد مُسندًا إلى الحطّاب في التركيب الإسنادي الذي تقوم عليه الصورة (3) وهو فعل «(هوى)» بمعنى الانقضاض على الشيء وتدميره، وهذا الاتجاه نحو التدمير تعلن عنه أداة الجرّ (على) التي تعقب الفعل في قوله (فأهوي على الجذوع بفأسي) وتؤكده كلمة «فأس» الواردة بعد النواة الإسنادية متمّما في الجملة، يدعم بمحتواه الدلالي محتوى النواة أي المسند والمسند إليه المتمثلين في الحطّاب والفعل الذي يقوم به. فالصورة التي يحملها البيت الأوّل من القصيدة توحي بعنف شديد مصادر إنتاجه كثيفة إذا اعتبرنا نسبتها العددية في المكونات اللفظية للبيت وهي «حطّاب» و«أهوي» «وفأسي» تنضمّ إليها لفظة «جذوع» فالجذع أقوى ما في الشجرة وحضور هذه اللفظة في صيغة الجمع يزيد في ملءِ الصورة بمعنى القوّة الضاربة التي لا تُبقي ولا تذر.

وهذه القوّة تتجدّد مع كلّ بيت من الأبيات التي تبتدئ بأداة التمني (ليت)، وذلك بتغيير الصورة مع توالي الأبيات. فبعد صورة الحطّاب ترد في البيت الثاني صورة (السيول) إذ يقول الشّابي «ليتني كنت كالسيول» فمن معاني السيل الإغراق وشرّ الفيضان والطوفان وفي القرآن الكريم كما في نصوص أخرى فذّة تواتر الجمع بين السّيل والإغراق والإفناء. على عكس معنى «غيث» الذي يعلن عن الارتواء وعن الخير وانتعاش الكائنات (4). وما يوحي به معنى من البيت الأوّل:

(. . .ليتني كنت حطابا * فأهوي على الجذوع بفأسي).

إن من دلالة لفظة حطاب التحطيم ، تحطيم تمارسه قوّة عضليّة هي مصدر الفعل بحكم طبيعة الحال. وتؤكّد الصيغة الصرفية للفظة (حطّاب) حضور تلك القوّة، فمن دلالة صيغة (فعّال) قوّة فعل الشيء، السيل من تدمير وتحطيم يرد في الصورة مضاعفا مرات ومرات لأن الشاعر استعمل اللفظة في الجمع فلم يقل (سيلا) وإنما (سيول) معنى ذلك أنه يجنح بالصورة إلى منتهى الدلالة على قوّة الفعل. وهو فعل «الهدّ» فالسيول في الصورة هي تلك التي «إذا سالت تهدُّ القبور رمسًا برمس». فقد اختار الشاعر من سجلّ أفعال الدمار واحدا من

أكثرها دلالة على القوّة الكاسحة. ففعل هدّ، اعتبارا لدلالته المعجميّة (5) يتنزّل في موقع متميّز ضمن سجل الأفعال من مثل «(حطّم)» و «(هــدّم)» و «(دكّ)». وإذا اعتبرنا الترتيب حسب الدلالة المعجميّة فإنّ فعلي «هدّ» و«دكّ» (6) هما الفعلان الأكثر اكتنازا بمعاني قوّة التدمير ضمن كامل مفردات السجلّ وتدفع الصورة المعنى حتى يبلغ منتهاه، نعني إبادة ما يقع عليه الفعل كما يدلّ على ذلك المتمم الذي حرص الشاعر على إثباته في الجملة بعد متمّم «القبور» الوارد بعد النواة الاسنادية «تهمّ». وإثبات ذلك المتمم ضمن المكونات النحوية للجملة يجعل صورة الدّمار ترتفع للتعبير على أعلى درجات الهول.

وعلى هذا النسق تتوالى بقية الصّور المتمناة في الأبيات السبعة التي صدّر بها الشاعر قصيدته فالريح «رياح تطوي» فلا تبقي ولا تذر، وقد جرت الريح في القرآن للدلالة على هول العقاب(7)، كما وردت في النصوص الأدبية الفذة في السياقات الدالة على المخاطر المحدقة والمصائب الكبرى. وإسناد الشاعر للرياح فعل «طوى» يجعل الصورة توحي بمختلف ألوان الفناء، ونرى الرياح في القصيدة تنمو داخل الصورة لتصبح إعصارا ثمّ أعاصير وأعاصير (في البيتين السادس والسابع): وصورة الأعاصير تتكرّر وهي تختلف في المرّة الثانية عن الأولى. ففي الأولى ترد الأعاصير بما في دلالة اللفظة من معانٍ معجمية تتنزّل في سجل القوّة والفناء، مقرونة بفعل يحدد الغاية من حصولها وهي بثّ الحياة في النفوس، كما أنّ العواصف في الصورة السابقة، تبث الثورة في القلوب. فصورة الأعاصير تتكرّر في آخر مجموعة الأبيات السبعة، وتبقى مفتوحة فكأن الشاعر يهمّ بقول شيء أو إصدار معنى لا يوجد في ذاكرة اللغة أو هو يخرج عن إمكانات اللغة، هو معنى أو درجة بلغها المعنى لم تتهيأ اللغة بعدُ بكل إمكاناتها حتى لتستطيع التعبير عنه، ولكن الصورة الشعرية في انبثار الجملة أو انقطاعها وتوقف الشاعر عن الكلام، توحي بما لا حد له من معاني الثورة والقلق وتفتح الباب على مصراعيه لتأويلات القرّاء ولنشأة القراءات التي تتهيأ لدى المتقبلين وهم يجرون وراء الشاعر ليتم لهم الصورة فلا يفعل، وتتواصل الصورة مبتورة بترا فنيا جماليا ترى معه النقص تركيبا أرفع درجات الكمال فنّا.

وإجمالاً فإنّ هذه الصور على اختلافها تلتقي من جهة مصادرها. فمصادرها من عناصر الطبيعة بما فيها أحيانا من قوّة ومنهجيّة استطاع الشاعر ترويضها وجمعها في نفسه فإذا بها مطواعة تحمل رسالة لا شرّ في معانيها، بل هي معاني الخير والبرد والسلام على من يقرؤها ويفتح مخلفاتها «فالحطاب يزيح الجذوع النخرة لتثبت مكانها أشجار غضة نضرة و«السيول» تطوي الموت وتبني الحياة والرياح تحمي الزهور اليانعة وترفع ما يحول دون تجلّي جمالها «والعواصف» و«الأعاصير» تدعو إلى الثورة على كل ما يفني ويميت وتذكّر بقداسة الحياة في كل تجلياتها ومعانيها. هي رسالة مادتها النفس ومدادها الطبيعة والمشاعر مشاعر فنّان رأى الشعر نبوة والنبوّة التزامًا. التزم ببث وعي في أمّة أفقدتها صروف الدهر الوعي بذاتها وبقدرتها على الفعل. فثار الشاعر ثورته تلك وهو لا يريد بأمّته سوى الخير رغم ما قابلته به من جحود. وهي تجربة صورها الشّابي في القسم الثاني من المقطع الذي تخيّرناه من القصيدة أي من البيت الثامن إلى البيت الخامس عشر. هي أبيات ثمانية جاءت صورها مناصفة بين الشاعر وشعبه. تروي تجربة تسوغ ثورة الشاعر النبي على أمّة ضحكت من جهلها الأمم»(8). ويمكن توزيع الصور الواردة في تلك الأبيات على النحو الآتي :

صور متعلّقة بالشّاعر	صور متعلّقة بالشعب
ضمّخ أكوابه بخمرة نفسه (أي قدّم للشعب عصارة نفسه)	روح غبية-يكره النور-حياته ليل (9) لا يدرك الحقائق إلاّ بالجسّ والمس (أي إذا ما تجسمت ماديا (10) فهو كالحيوان لا يعي ما يحيط به).

	أهرق الشعب أكواب الشاعر وداس كأسه لأنه لم يدرك قيمة ما تحوية- (11)
تألم الشاعر من فعل الشعب ولكنه كفكف دموعه ليعيد الكرة. «فنضّد من أزاهير قلبه باقة» وقدّمها إليه (12)	مزّق الشعب الورود التي قدمها إليه الشاعر وداسها بعنف. صنع من الشوك تاجا توج به رأس الشاعر وخاط من الحزن لباسا كساه به.

نوجز القول في هذه الصور على أهميتها في القصيدة بأنها توحي بعمق الهوة التي تفصل بين الشاعر وشعبه عبّر عنها الشّابي بصورة قائمة على المجاز والاستعارة، فقد أسند إلى الشاعر أفعالا هي:

1 - ضمّخ ومما يوحي به الفعل التجميل بالحنّاء والإسقاء بالخمر لما في الحناء والخمر من معاني رفعة القدر في التقاليد الأدبية وحتى في النصوص الدينية التي تصوّر الجنّة وما في اللون الأحمر الجامع بين الدم والحناء من ترميز إلى الجمال والحياة معًا.

2 - أترع : بما يوحي به الفعل من معاني الارتواء الذي يضمن الحياة والخير.

3 - نضّد : وهو فعل يعني الاختيار الدقيق والتشدّد في انتقاء الأفضل من الأشياء.

والأشياء في الصورة أزهار وورود ترمز إلى أعز المشاعر وأرفع النوايا في نفس الشاعر.

4 - قدّم الشاعر باقته تلك إلى الشعب، والسياق يجعل الفعل مفعما بمعاني الحب والعطف.

أمّا الأفعال الواردة في الصور التي خص بها الشاعر الشعب فهي :

1) داس : بمعنى الرّفس بأسفل ما في الإنسان أي بما تحت القدم. وهذه الصورة توحي بالكره المتأتي من انعدام الوعي لدى الشعب ولعدم فهمه ما قدمه إليه الشاعر.

2) مزّق: وهو فعل يوحي بالعنف ويرد مقابلا لفعل نضّد في الصورة التي وردت ضمن متعلقات الشاعر.

3) ألبس: بمعنى أخاط ثوب حزن كافأ به الشاعر ردًا على باقة أزهار القلب التي قدمها له. وهي صورة تعكس غيبوبة الشعب وفقدان وعيه.

4) توّج: فعل موقعه في الصورة يزيد المعنى قوّة لأنّ التتويج يدخل في متعلقات المكافأة العظيمة والتقدير الكبير ويكون بأنفس المواد من ذهب وحجارة كريمة أو ما إلى ذلك من المواد رفيعة القدر عظيمة القيمة. لكن التاج في الصورة من شوك بما في الشوك من معاني القسوة والألم والإيذاء (13).

فالصور التي جعلها الشّابي من متعلّقات الشاعر وتلك التي جعلها من متعلّقات الشعب توحي جميعا بالحجاب الصفيق الذي يفصل بينهما، استطاع الشّابي أن يصنع صوره بكفاءته الفنّيّة التي مكنّته من استثمار ما تخلّد في مرصوده الأدبي والثقافي استثمار الفنّان البارع الذي يحيي النصوص القديمة والصور الراحلة والمعاني المترسبة في الموروث الثقافي على نحو يصير معه القديم جديدا وينطق الغائب بلسان الحاضر ويستجيب المتعصّي لارادة الفنّان وينصاع إليه. فكل هذه الصور التي تطفح روعة وجمالا تعلن عن مصادرها المبثوثة في صنوف كثيرة من الكتابات الراقية والإبداعات الرفيعة التي نسمع لها أصواتا رائعة، لكنها أكثر روعة عندما تنطق بها صُور الشّابي.

النبيّ المجهول (*)

[الخفيف]

أيها الشعب! ليتني كنتُ حطّابا   فأُهْوي على الجذوع بفأسي

ليتني كنتُ كالسّيول، إذا سالت   تهدُّ القبورَ : رمسًا برمسِ !

ليتني كنت كالرياح، فأطوي   كلّ ما يخنق الزهور بنحسي !

ليتني كنت كالشتاء، أُغَشّي   كلّ ما أذبلَ الخريفُ بقرسي !

ليت لي قوّةَ العواصفِ، يا شعبي   فألقي إليك ثَوْرَةَ نفسي !

ليت لي قوّة الأعاصير، إن ضجّتْ   فأدعوك للحياة بنَبْسي !

ليت لي قوّة الأعاصير ... ! لكنْ   أنت حيٌّ، يقضي الحياة برمس ... !

أنت روحٌ غبيّةٌ، تكره النّور   وتقضي الدّهور في ليل مَلْس ...

أنت لا تدرك الحقائقَ، إن طافت   حواليك، دون مسّ وجسٍّ ...

في صباح الحياة ضمّختُ أكوابي   وأترعتها بخمرة نفسي ...

ثمّ قدّمتها إليك، فأهْرقْتَ   رحيقي، ودُسْتَ يا شعبُ كأسي !

فتألّمت ...، ثمّ أسكتُّ آلامي،   وكفكفتُ من شعوري وحسّي

ثمّ نضّدْتُ من أزاهير قلبي   باقة لم يمسّها أيُّ إنْسِي ...

ثمّ قدّمتها إليك، فمزّقتَ   ورودي، ودُستَها أيّ دَوْسِ

ثمّ ألبستني من الحزن ثوبًا   وبشوك الجبال توّجْتَ رأسي

*) مقتطع من قصيدة النبيّ المجهول، أبو القاسم الشّابي، ديوان أغاني الحياة.

الهوامش والإحالات

1) انظر سورة الشعراء على سبيل المثال، إذ نُعتوا بأنّهم غاوون وكذابون وبأنّهم أخوان الشياطين.

2) كما في تشبيه امرئ القيس سرعة فرسه وانقضاضها «كجلمود صخر حطّه السيل من علٍ» وهو تشبيه صار مشهورا.

3) حتى دخل في الأدعية بالخير (جادك الغيث)

4) اعتمدنا مصطلحات علم النحو، فالجملة نواة إسنادية يُمكن أن يتعلّق بها متمم أو أكثر وهو ما يعرف عند القدامى بالفضلة .

5) انظر مادة (هـ -د - د) في لسان العرب

6) انظر تصوير هول القارعة في القرآن يقول تعالى : «إذا دُكّت الأرضُ دَكّا دَكّا» (سورة الفجر الآية 21).

7) انظر مواقع لفظة ريح والسياقات التي ترد فيها.

8) العبارة للمتنبّي البيت الثامن

9) البيت التاسع

10) البيتان 9-10

11) البيتان 13-14 وهذه الصورة تذّكرنا بصورة المسيح المصلوب في لوحات صارت شائعة.

12) البيت 15.



التّجديد في «الصّباح الجديد» لأبي القاسم الشابّي: مقاربة نغميّة شعريّة

محمد الدريدي

لقد تعددت الدراسات والأبحاث الأدبية والأكاديمية التي اتخذت من شعر أبي القاسم الشابي مبحثا لها، وقد اعتمدت مختلف هذه الدراسات والأبحاث على مقاربات ألسنية ولغوية وسيميولوجية ونقدية وغيرها، من شأنها إضفاء المزيد من الفهم والتعمق في مختلف الخصائص الشعرية والأسلوبية ومختلف مظاهر التجديد التي أتاها الشابي في القصائد الواردة في ديوان «أغاني الحياة» (1).

وسنحاول من خلال هذا المبحث دراسة مظهر من مظاهر التجديد في شعر أبي القاسم الشابي وهو التجديد الحاصل على مستوى التركيبة الشعرية أو القالب الشعري وعلى المستوى النغمي الشعري، وسنعتمد في هذه الدراسة على قصيدة مرجعية اعتبرها النقاد نقطة تحول كبرى في شعر الشابي على المستوى الأسلوبي والدلالي، ومنعرجا هاما في تطور شعره من التقليد إلى التجديد ومن الاتباع إلى الإبداع وكذلك من النظرة الحياتية القاتمة إلى النظرة الحياتية الحالمة:

مات عهد النواح +°+ وزمان الجنون

وأطلّ الصباح +°+ من وراء القرون

وهو ما ذهب إليه محمد الحليوي في الرد على رسالة الشابي التي بعث بها إليه سنة 1933 حين يقول:

«إني لأحيا بهذا القصيد طورا جديدا دخل فيه شعرك، فبعد التشاؤم القاتم حلّ المرح والابتهاج وبعد الليل والظلمة أطلّ الصباح الجديد وأنت في طريقك إلى التسامي إلى قمّة الفن السامقة لأن التشاؤم الصادق ينتهي في الغالب بالفرح الصوفي والبهجة الروحية».

لمحة عن مكانة «الصباح الجديد» في شعر الشابي والشعر العربي الحديث:

تندرج قصيدة «الصباح الجديد» ضمن المرحلة الثالثة من تطور الكتابة الشعرية في قصائد أغاني الحياة. حيث إن المرحلة الأولى هي التي تعرف بمرحلة البدايات، والتي تمتد من قصيدة «الغزال الفاتن» المؤرخة في 29

فيفري 1924 إلى قصيدة «تونس الجميلة» المؤرخة في 2 جوان 1927، وأما المرحلة الثانية فهي مرحلة التحديث والاختلاف التي تميزت بالرومانسية، وتمتد من قصيدة «تونس الجميلة» إلى قصيدة «النبي المجهول» المؤرخة في 21 جانفي 1930. أما المرحلة الثالثة فهي المرحلة الأخيرة التي تعرف بمرحلة التفرد، وتمتد من قصيدة «النبي المجهول» إلى قصيدة «نشيد الجبار أو هكذا غنّى بروميثيوس» التي تعود إلى سنة 1934.

ومن أهم سمات المرحلة الثالثة من تطور الكتابة الشعرية عند الشابي والتي تنتمي إليها قصيدة «الصباح الجديد» المؤرخة في 9 أفريل 1933 الاقتباس والاستفادة من التراث ومن الشعر المهجري والشعر الرومنطيقي والنزوع إلى الاختلاف والتمرد المتمثل خاصة على مستوى البنية الشعرية والتركيبة الهيكلية لبنية القصيدة، فعلى مستوى التنغيم والدلالة فإننا نجد أن هذه القصيدة قريبة جدا من قصيدة «الطمأنينة» لميخائيل نعيمة التي يقول مطلعها:

سقف بيتي حديد +°+ ركن بيتي حجر

والمتأمل في القصيدتين يلاحظ أن البحر واحد وهو المتدارك الخبب وتفعيلته (فاعلن)، ونلاحظ أيضا أن في القصيدتين استعمالا لظاهرة الترجيع أو التكرار المقطعي refrain، ومن هنا نلاحظ أن الشابي قد تجاوز البناء التقليدي للقصيدة الكلاسيكية التي تقوم بنيتها على الصدر والعجز إلى بناء حديث يقوم على المقطع والتشكيل المقطعي للكتابة الشعرية كما هو الحال في بنية الموشحات وهذا دليل على استفادة الشابي من التراث. ومن هنا نستطيع القول إنه أمام هذا التحول على مستوى البنية الشعرية وهيكلة القصيدة التي أتاها الشابي لو تواصلت تجربته الشعرية لدخل في مرحلة رابعة على مستوى الكتابة الشعرية، ذلك أن البنية الهيكلية للقصيدة تحولت معه من الاهتمام بالبيت إلى الاهتمام بالمقطع ثم بعد رحيله تحول الاهتمام الشعري بالقصيدة التامة المغلقة التي تتمثل في الشعر الحر.

بنيـة القصيـدة :

- بنيـة الهيكـلـة :

تتكون قصيدة «الصباح الجديد» التي تقوم على التنغيم التكراري من تسعة مقاطع (كل مقطع يسمى بيتا): أقفال وأدوار منها سبعة أبيات خارج مدار التكرار:

المقطع	
المقطع الأول: قفل	أ
المقطع الثاني: دور	ب
المقطع الثالث: دور	ج
المقطع الرابع: قفل	أ
المقطع الخامس: دور	د
المقطع السادس: دور	هـ
المقطع السابع: قفل	أ
المقطع الثامن: دور	و
المقطع التاسع: دور	ز

أما هيكل القصيدة العام فيتكون من ثلاث مجموعات، كل مجموعة تحتوي على ثلاثة أبيات: قُفْلٍ ودورين:

المجموعة	المقطع	
المجموعة الأولى:	**المقطع الأول: أ**	قفل
	المقطع الثاني: ب	دور
	المقطع الثالث: ج	دور
المجموعة الثانية:	**المقطع الرابع: أ**	قفل
	المقطع الخامس: د	دور
	المقطع السادس: هـ	دور
المجموعة الثالثة:	**المقطع السابع: أ**	قفل
	المقطع الثامن: و	دور
	المقطع التاسع: ز	دور

- كل قفل يتكون من ستة أغصان:

غصن1 +°+ غصن2

غصن3 +°+ غصن4

غصن5 +°+ غصن6

- كل دور يتكون من أربعة أسماط:

.... +°+ .... = سمط 1

.... +°+ .... = سمط 2

.... +°+ .... = سمط 3

.... +°+ .... = سمط 4

– بنيـة القـافيـة :

تتعدد القوافي في «الصباح الجديد» في نفس المقطع قفلا كان أو دورا وكذلك من دور إلى آخر، ذلك أن حرف الرويّ الأخير في كل دور لا يشبه سابقيه، ومثال ذلك المقطع الثاني:

.... +°+ ....م

.... +°+ ....م

.... +°+ ....م

.... +°+ ....ن

وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن نلاحظ أن آخر روي في المقطع الأول والثاني والثالث والرابع والسابع هو حرف النون: قرون / زمان / حنان، وأما آخر روي في المقطع الخامس والسادس والثامن والتاسع فهو حرف العين: شموع / ربيع / البقاع / الوداع. يحيلنا هذا التنوع في حرف الروي على وجه جديد من أوجه الكتابة الشعرية التي تتجاوز التقليد لتعانق التجديد. ومن ناحية أخرى نلاحظ أن الشابي غالبا ما يميل إلى تسكين الروي حتى أواخر الصدور (جمع صدر) أحيانا، إذ إضافة إلى تسكين الأضرب (جمع ضرب) نجده يسكّن الأعاريض (جمع عروض)، مثال المقطع الخامس:

............بْ +°+.............لْ

............ةْ +°+.............لْ

............ةْ +°+.............لْ

............رْ +°+.............عْ

ويظهر التنغيم أيضا على مستوى القافية في مظهرين:

– الانغلاق: داخل المقطع الواحد / التماثل

– الانفتاح: اختلاف القافية من مقطع إلى آخر مثال ذلك:

شجون / جنون / قرون ← تماثل

أَلَم / عدم / نغم ← تماثل

الزمان

اختلاف / اختلاف

الوجود / النشيد / الورود / الحنان ← وصل / أو رابط نغمي

وصـف التنغـيـم :

إن قصيدة «الصباح الجديد» هي ثانية قصيدتين وردتا على بحر المتدارك على أن القصيدة الأولى «صفحة من كتاب الدموع» جاءت على بحر المتدارك المحدث في حين أن «الصباح الجديد» جاءت على بحر المتدارك الخبب.

– تفعيلة المتدارك الخبب:

فَـــا / عِـــ / لُـــنْ

مقطع طويل / مقطع قصير / مقطع طويل

– بحر المتدارك الخبب:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

– الإيقاع السمعي لبحر المتدارك الخبب :

نلاحظ في «الصباح الجديد» أن التفعيلة هي واحدة تتكرر على امتداد القصيدة ومع هذا نرى خروجا من بنية البيت (صدر / عجز) إلى البنية المقطعية مع الابقاء على البيت في مستوى ثان. كما نلاحظ أيضا المزاوجة بين التماثل والاختلاف: التماثل داخل المقطع وبين خواتم المقاطع، والاختلاف بين مقطع وآخر. ونلاحظ أيضا أن الواصل من السمات النغمية وتسمّى هذه السمة بالغنائية :

الزمانْ (م. 2) / الحنانْ (م. 3)
الشموعْ (م. 5) / الربيعْ (م. 6)
البقاعْ (م. 8) / الوداعْ (م. 9)

– مسألة النبرة في «الصباح الجديد»:

يمكن قراءة قصيدة «الصباح الجديد» حسب النبرة (2) ثلاثَ قراءات مختلفة :

1 – القراءة الأولى: بالوقوف عند كل ساكن
2 – القراءة الثانية: بالوقوف عند نهاية كل تفعيلة
3 – القراءة الثالثة: بالوقوف عند نهاية الصدر وعند نهاية العجز

والنبرة هنا لا تخرج بنا عن مدار أسلوبي دلالي أساس القصيدة خاصة إذا نبّرنا القصيدة حسب التفعيلة (تنبير حزن). كما نلاحظ وفرة المقاطع الصوتية الطويلة والمقاطع الصوتية المطوّلة وهي مواطن امتداد تُحدُّ عادةً بالسكون (الزمانْ) ونلاحظ في هذه المقاطع المطوّلة وجها للترجيع الصوتي الموحي بالحزن العميق.

إن هذه الجوانب الشكلية تجعلنا أمام قصيد – موشح إذ أنه على الرغم من وحدة التفعيلة والبحر فإننا نجد نظاما معينا في ترتيب المقاطع ونظاما آخر في تقاطع حروف الروي وتشابكها. إنه منهج ألزم به الشابي نفسه في إطار محاولته للتجديد على مستوى الكتابة الشعرية، فكان ما يكتبه موشحا على طريقته الخاصة ذلك أنه لم يكن موشحا تاما ولا حتى أقرع، بل كان موشحا استجاب لقريحة الشابي الشعرية التي صاغت القصيدة على شكل محدث من الموشحات غير مألوف، على أن هذا الموشحَ يُعدُّ ثامن ثمانية موشحات في أغاني الحياة وقد خالف جميعها نظام الموشح المعهود فلا يوجد من بينها موشحٌ واحدٌ ورد تاما أو أقرع.

التحليل العروضي للقفل الأول في «الصباح الجديد» :

تجري قصيدة «الصباح الجديد» على بحر المتدارك الخبب المشطور، وسنحاول تحليل القفل الأول من الناحية العروضية والسمعية قبل أن نحلله من الناحية الغنائية الموسيقية حسب الصياغة اللحنية التي أتاها الموسيقار صالح المهدي، وسنعتمد في تحليلنا العروضي الرموز الموسيقية التالية :

مقطع قصير	♪
مقطع طويل	♩
مقطع متناهي الطول	♩.

الكتابة العادية	أُسكني يا جراح +°+ واسكتي يا شجون
الكتابة العروضية	أُسْكُنِي يَا جِرَاحْ +°+ وَسْكُتِي يَا شُجُونْ
الكتابة بطريقة الرموز	+°+
التفعيلات	فَاعِلُنْ / فَاعِلانْ +°+ فَاعِلُنْ / فَاعِلانْ
الزحافات والعلل	فَاعِلانْ = علّة بالزيادة
الإيقاع السمعي	2/4

الكتابة العادية	مات عهد النواح +°+ وزمان الجنون
الكتابة العروضية	مَاتَ عَهْدُنْ نُوَاحْ +°+ وَزَمَانُنْ جُنُونْ
الكتابة بطريقة الرموز	+°+
التفعيلات	فَاعِلُنْ / فَاعِلانْ +°+ فَعِلُنْ / فَاعِلانْ
الزحافات والعلل	فَاعِلانْ = علّة بالزيادة / فَعِلُنْ = زحاف
الإيقاع السمعي	2/4

الكتابة العادية	وأطلّ الصباح +°+ من وراء القرون
الكتابة العروضية	وَأَطَلْ لَصْصَــبَاحْ +°+ مِنْ وَرَاءِ لْ قُــرُونْ
الكتابة بطريقة الرموز	+°+
التفعيلات	فَعِلُنْ / فَاعِلانْ +°+ فَاعِلُنْ / فَاعِلانْ
الزحافات والعلل	فَعِلُنْ = زحاف / فَاعِلانْ = علّة بالزيادة
الإيقاع السمعي	2/4

في هذا القفل من هذا القصيد – الموشح نلاحظ تداول ثلاث تفعيلات اختلفت من الناحية الكمية العروضية وانسجمت من الناحية الإيقاعية السمعية الأمر الذي جعل منه عملا فنيا رائعا من الناحية الإيقاعية والموسيقية :

	فَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	فَاعِلانْ
الكم العروضي للتفعيلة	5/8	4/8	6/8
الإيقاع السمعي للتفعيلة ووزنها	2/4	2/4	2/4

التحليـــل الموسيقيّ لقصيــدة «الصبـــاح الجديد» ألحان الموسيقار صالح المهدي:

- التحليل الإيقاعي:

ـ الإيقاع الخارجي: اعتمد الموسيقار صالح المهدي في تلحينه لقصيدة «الصباح الجديد» لأبي القاسم الشابي على إيقاع الإقصاق: وذلك لتناسبه مع الايقاع اللفظي للقصيدة:

نلاحظ هنا تناسب الكم اللفظي (سبب خفيف) مع الشكل الايقاعي (المشالة).

ونلاحظ هنا تناسب الكم اللفظي (سبب خفيف ممدود) مع الشكل الايقاعي (السوداء).

ـ الإيقاع الداخلي: اقتصر الملحن على استعمال ثلاث خلايا إيقاعية على مدار المسار اللحني الخاص بكلمات القصيدة وكأننا به يتجه نحو التبسيط في اللحن ليفسح المجال للفهم الاصطلاحي والدلالي الذي أتاه الشابي في نظمه، وهذه الخلايا هي:

المشالة: وقد استعملها الملحن في المقطع القصير (حرف + حركة قصيرة / كُ) واستعملها أيضا في المقطع الطويل (حرف + حركة طويلة / ميات).

السوداء: وقد استعملها الملحن في السبب الخفيف والسبب الخفيف الممدود.

اثنتان من ذات الشيلتين والمشالة: وقد استعملها الملحن لإضفاء الزخرفة على اللحن حتى لا يكون رتيبا وذلك في آخر المقياس الأول.
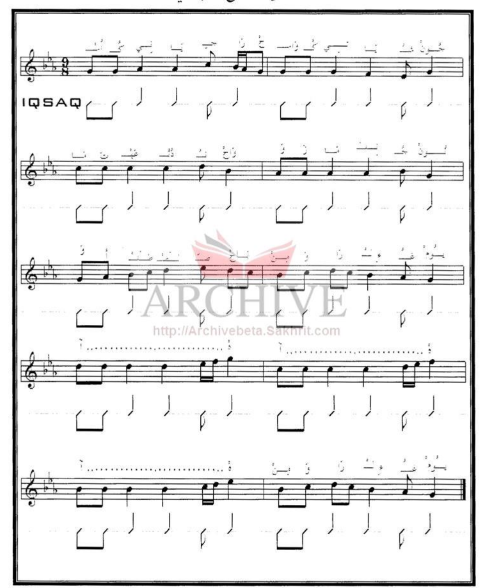
ـ التحليل الغنائي:

لحّن الموسيقار صالح المهدي هذا الجزء من القصيد - الموشح في مقام الكردي وهو مقام مشرقي شأنه شأن الايقاع، وكأننا بالملحن يريد مسايرة نفس تمشي الشابي المتأثر بالتراث والصياغة الشعرية التي أتاها بعض الشعراء الشرقيين بالمهجر كميخائيل نعيمة.

ومن الملاحظ أن الملحن قد اعتنى جيدا بعدم إطالة المقاطع القصيرة باستعمال خلايا إيقاعية لا تتناسب معها من حيث التصويت والتنغيم أثناء الغناء. كما اعتنى بتناسب المسار اللحني مع دلالة الصور الشعرية إذ نلاحظ أن اللحن الذي أتاه صالح المهدي هو امتداد للنَفَس الشعري الذي أراد الشابي إبلاغه للمتلقي بكل خصائصه الجمالية والإبداعية، ويظهر ذلك جليا من خلال المقطع الموسيقي الأخير الذي اعتمد الآهات على امتداد ثلاثة مقاييس. وقد اعتنى الملحن أيضا بمسألة التصويت أثناء الغناء فنجده قد استبدل كلمة «القرون» بكلمة «الغيوم» وذلك لتجنب حرف القاف الحلقي الذي غالبا ما يجد فيه المنشدون المبتدئون صعوبة أثناء الغناء على الرغم من أن الكلمة المستبدلة أساسية في بناء القصيدة على مستوى التماثل في قافية القفل.

الصبــاح الجديــد

ألحــان صالــح المهـدي



الهوامش والإحالات

1) بعض أهم الدراسات أُنظر :

بكار (توفيق) وآخرون، ستينية الشاعر أبي القاسم الشابي، في : مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، عدد مزدوج : 69 - 70، أوت 1995، ص. 48 - 161.

الشملي (منجي)، في الثقافة التونسية، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط. 1، 1985.

مجلة الفكر، عدد خاص بمناسبة الذكرى الخمسين لوفاة الشابي، عدد 2 السنة 30، نوفمبر 1984.

مجلة الفكر، عدد خاص بمناسبة الذكرى الأربعين لوفاة الشابي، عدد 4 السنة 20، جانفي 1975.

2) للتعمق في مفهوم النبرة وارتباطها بمسألة التنغيم الشعري راجع مقال :

ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي، في : فصول، المجلد السادس، عدد 3، أفريل - ماي - جوان 1986، ص. 191 - 205.



قصيدة «تونس الجميلة»
كيف بدأت و كيف وصلت ؟

سوف عبيد

تمثل قصيدة تونس الجميلة لأبي القاسم الشابي إحدى أهم قصائده بما تزخر به من توهج المكابدة والتوق إلى الانعتاق وبما فيها من صور المعاناة من واقع أليم يرومِ الشاعر فيه إلى قيم التحرر والجمال رغم التحديات، والقصيدة إضافة إلى هذا وذاك وردت في صور شعرية ذات أبعاد عديدة بما فيها من مشاهد حركية محمولة على إيقاع نغمي مؤثر فجاءت قصيدة ثرية من بديع الشعر العربي المعاصر

فكيف تيسّر للشابي كتابة هذه القصيدة ؟

وكيف وصلت إلينا، خاصة أنها قد شهدت تحولات في أبياتها وعنوانها من بعد نشرها أول مرة ؟

القصيدة لم تنبثق من فراغ ولم تولد فجأة ولم تأت صدفة وإنما كتبها الشابي بعد معاناة فنية وتمرينات على نصوص شعرية قبلها، بحيث أنها كانت نتيجة لعدة غربلات وتنقيحات هي بمثابة المسوّدات التي سبقتها فجاءت عملا فنيا متكاملا إلى حدّ بعيد، مَثلها مَثل قصائده البديعة الأخرى تلك التي نلاحظ أنها أيضا قد كانت مسبوقة بقصائد هي بمثابة النسخ التجريبية. ثم باشرها الشاعر بالعناية المركزة تشذيبا وتشطيبا وإضافة وإعادة للصياغة حتى اِكتملت أخيرا في نصوص تلك القصائد الفصوص !

يعود تاريخ الأشعار الأولى لأبي القاسم الشابي إلى سنة 1923 كما أورد ذلك شقيقه محمد الأمين الشابي في مقدمة ـ أغاني الحياة (1) والشعر الذي وصل إلينا من تلك الفترة الأولى يتمثل في مقطوعات وقصائد ذات سمات تقليدية واضحة، تبدو منذ الوهلة الأولى في أغراضها ومعانيها كما تبدو في القاموس اللغوي والصور. وهي محافظة ـ إلى حدّ كبير ـ على الصياغة العروضية للبحور الخليلية الجزلة بما فيها من تصريع أحيانا مثل قصيدة ـ فمُنّي بوصل ـ التي أوردها في غرض الغزل وعلى بحر الطويل ودون أن يحيد عن المواصفات القديمة للغزل :

أزينب قلبي هائم ذو صبابة
وجذوة نار الحب حشو حشاشتي
بنفسي لحاظ سددت لي سهامها
وسدفة حسن من ظلام ذؤابة
أزينب جودي بالوصال سماحة
فأحظى على رغم الحسود بحاجتي
رعى الله ساعات اللقا ما ألذها
وسحقا لعهد البعد في كل ساعة (2)

أو كقوله في غزلية أخرى بعنوان ـ حبّذا البدر ـ وقد سلك فيها مسلك التصريع العروضي وجرى فيها مجرى المحسنات البديعية :

أسفر البدر من لثام الغمام
فأضاء الفضاء فيض اِبتسام
وسقى الأرض هندريس حُميّا
هُ فنامت بغبطة وســـلام
ثم ألقى على صدور الروابي
حُـللا حاكها الجمال السامي
حبذا البدر، غير أن سناه
زادني حسرة وزاد هيامـي (3)

بل إن أبا القاسم الشابي في قصائده الأولى التي تعود إلى سنة 1923 قد كتب حتى على منوال غرض الخمريات إذ نقرأ له قصيدة ـ فتاة الحي ـ تلك التي يقول في مطلعها (4) :

أديري كأس خمرك واِغبقينا
فنعـم الشرب شرب المغبقينـا
أديري سلسبيل الدن صرفا
عروسا، صرمت حينا فحينـا
ولا تمزج بها اِبن النحب إني
رأيت المـاء مــبـيـنـــا
لقد هجعت بها الأحقاد دهرا
فلا توقظ بها الداء الدفـينـا
وغني واِسقني قدحا دهاقا
فإن الكأس تستهوي الحـزينـا

لا شك أن ذاكرة الشابي الشعرية التقليدية هي التي أملت عليه قصائده الأولى، لكأنه وهو ينشئ تلك القصائد إنما يستظهر محفوظات مما علق بخاطره من عيون مدونات الشعر القديم.

فيتمثل المعجم الشعري القديم بجزالة ألفاظه ومتانة تراكيبه ويكاد ينسخ منها الصور الجمالية النمطية منذ العصر الجاهلي للمرأة ضمن مقاييسها التقليدية، وضمن سياقات ومقاسات الأسلوب البلاغي القديم في التعجب والتشبيه، والمحسنات البديعية.

فالشابي بدأ مسيرته الشعرية مقلدا ماهرا سواء في الأغراض والمعاني أو في الصور والمعجم اللغوي وحتى في الأسلوب الفني والإيقاع الخليلي، بحيث أننا لا نكاد نجد له ما يخالف ذلك على مستوى الصياغة العامة للقصيدة.

أما على مستوى الوجدان فهو لم يتجاوز مشاعر الحسّ المظهري إزاء المرأة ولم يخرج عن المعاني المعروفة في الغزل، أما في موضوع الوطنيات فقد اكتفى بمعاني الحماسة والشكوى والغربة والحنين إلى الأوطان كقوله من قصيد له بدون عنوان (5):

ما لي وللوطن المُزورّ جانبــه
ما الدار إلا التي ينمو بها أملـــــي
لا أرتضي الأرض ألقى في مناكبها
ذلا وهمتي الشمـاء بالحمـــــل
أبكي لنائحة في ليلة فحمت
أرجاؤها فدجاها غيـر منتـقـــل
شقت بصيحتها صدر الدجى وبكت
بأدمع كعزالى الأسحم الهطـــل
تبكي وحيدا قضى بالقفر من سغب
قد كان يرضى من الأنهار بالوشل
لكنه لم يجد في الناس مرحمة
فمات مسغبةً واخيبة الأمـــل

تؤكد إذن هذه القصائد الأولى للشابي أن قريحته المبكرة قد انبثقت جذورها من ثقافته التقليدية المتينة التي نهلها من أسرته العريقة ومن والده المتخرج من التعليم الزيتوني في تونس ومن التعليم الأزهري بمصر فتمكن الشابي من ناصية الملكة الشعرية واِقتدر على التصرف في الأدوات الفنية وهو لم يتجاوز الرابعة عشرة من سنوات عمره. وهذا ما جعله منذ سنة 1925 يدخل مرحلة جديدة وذلك مع كتابته لقصيدة تونس النادبة (6) وهي قصيدة بستة وخمسين بيتا وبتاريخ 3 فيفري 1925.

وهي تعتبر القصيدة الأولى التي وصلت إلينا والتي لم يلتزم فيها أبو القاسم الشابي بوحدة القافية ـ أو الرّوي على التدقيق ـ وتخفف فيها كذلك وإلى حدّ بعيد من الأسلوب التقليدي الفخم. أما الموضوع فهو خارج عن التصنيف القديم للأغراض وإنما جعل القصيدة تنحو إلى التصوير والرمز والحكي لتعبر عن الوطنية في معاني الأمومة والمحبة والولاء والألم والأمل أيضا وقد وردت في أغلبها مثنى مثنى على هذا المنوال :

بين أفنان الرياض الزاهرة
وغياض صاغها كف الجمـــال

ونسيم البحر ينساب عليلا
في لهاة الليل من فوق الرمال
وشعاع البدر قد مدّ قناة
في الفضا تغمر أمواج الخضم
بجمال يستبي النفس مثيرا
في قلوب الناس برءا وألم
خطرت هيفانة ذات لعس
صاغه الخلاق من ماء الغلس
وأثيث ذي ظلام حالك
في دجى أمواجه قلبي انطمس
ومحيا هو مصباح منير
في ليالي اليأس للروح الكسير
أسبغ الحزن عليه مسحة
تطفر الألباب أغوار الصدور
وجفون تسكب الحب اللطيف في كؤوس تسكر اللبّ الحصيف
سَلبت مني الأماني مثلما
تُسلب الأغصانُ أيام الخريف

ثم تتواصل الأبيات لترسم لوحات طبيعية شفافة على لسان امرأة تعاني من ويلات الدهر، وما تلك المرأة إلا رمز لتونس في سنوات عهد الشابي، حيث صوّر الشابي معاناة الجيل الجديد وشجونه وطموحه لغد مفعم بالفرح والمحبة والحرية :

فأتت من حيث لا أدري وقد
حَفّها نور رهيب ساحر
وسعت نحوي وقالت إنني
تونس أمّكم يا حائر
قبلتني بحنان قبلة
فجّرت في النفس ينبوع الحياة
ثم قالت بجلال جاثية
ليباركم إله الكائنات
فتناولت رداها لاثما
طرفه المخضل بالدمع الهتون
صائحا : يا أمُّ لا تكتئبي
سوف ترضين علينا بعد حين

وتنتهي القصيدة بالأمل بقوله :

فعَلَتها بسمة فتانة
وتوارت مثل ربّات الجناح
وبقت أصداؤها في مسمعي
هازجات للدجى حتى الصباح

ومن قصائد الشابي التي تنوعت فيها القافية أيضا قصيدة ـ النجوى ـ وهي مؤرخة في 2 أفريل 1925 حيث يقول في مطلعها :

قف قليلا أيها الساري القمر	واصطبرْ
يا سميري في أويقات الكدر	والضجرْ
واسقني من جدول النور البديع	قَدَحَا
علّني أفهم هَيْنُوم الربيع	إن صَحا
كم فؤاد إذ تولته الشجون	والهمومْ
بثّ أسلاكك والدمع هتون	ما يرومْ (7)

ولئن تبدو مثل هذه القصائد للشابي قد تخلصت بوضوح من نمطية البحور العروضية لتبحث عن تشكيل إيقاعي جديد ضمن العروض نفسه، فإنها تبدو من ناحية أخرى في بعض ثناياها لم تتخطّ التكلّف في الكلمات والصور، وذلك متأتّ من بقايا المرحلة الأولى التي نسج فيها على منوال أسلوب القدماء.

فتمثل هذه القصائد إذن أحسن تمثيل المرحلة التجريبية التي انتقل فيها الشابي من مرحلة التقليد الصارم للنماذج القديمة إلى آفاق البحث عن الآفاق الأرحب لنحت أسلوبه الخاص، ذلك الأسلوب الذي سيبدو بوضوح بداية من قصيدة ـ **تونس الجميلة** ـ

وهي قصيدة في خمسة عشر بيتا وبتاريخ 2 جوان 1925 وقد نشرها الشابي أولا تحت عنوان ـ الصوت الكئيب ـ ضمن مختارات الشعر من كتاب ـ الأدب التونسي في القرن التاسع عشر - لزين العابدين السنوسي- الذي صدر سنة 1927 بتونس غير أن الشابي لم يثبت منها إلا البيتين الأخيرين فحسب ومع اختلاف الترتيب وجعل لهما عنوان ـ من وراء الظلام ـ في صدر النسخة التي أعدّها للنشر في مصر والتي لم يتسن لها الظهور وقتذاك. فكان لابد من انتظار أكثر من عشرين عاما ليعزم شقيقه محمد الأمين الشابي على نشر الديوان عن دار الكتب الشرقية التي كانت بباب المنارة بتونس العاصمة فطبعته

هذه الدار بالقاهرة بدار مصر للطباعة بتاريخ 1955 متضمنا مقدمة مهمة هي عبارة عن وثيقة تاريخية وأدبية مفيدة حول الشابي لسنا ندري لماذا تمّ الاستغناء عنها ضمن الديوان في طبعة المجموعة الكاملة لآثار الشابي الصادرة سنة 1994، وقد أضاف محمد الأمين الشابي للديوان الأصلي القصيدة كاملة بعنوانها ـ تونس الجميلة ـ مع ثماني قصائد أخرى وجعل قصيدة ـ تونس الجميلة ـ مباشرة بعد ذينك البيتين ـ من وراء الظلام ـ وكتب تعليقا هذا نصه: هذان البيتان استبقاهما الشاعر لهذا الديوان من قصيدة نظمها في ذي القعدة 1343 وإلى القارئ نصها بعنوانها كما وجدناه في مسودات الشاعر (8).

والقصيدة تمثل بداية مرحلة التحول الحاسمة في مسيرة الشابي الشعرية لأنها القصيدة المفصل التي نقرأ فيها علامات التطور الفكري والفني لدى الشابي. ذلك أنه بعدها سيشرع في كتابة نصوص عديدة من الشعر النثري أيضا فنرى منذ المطلع أنه يعلن القطيعة مع السابق قائلا في مطلع القصيدة:

لست أبكي لعسف ليل طويل
أو لرَبع غدا العفاءُ مَراحهْ
إنما عبرتي لخطب ثقيـــــل
قد عرانا ولم نجد من أزاحه (12)

فمطلع القصيدة كالبيان العام الذي يعلن فيه الشاعر أنه قد دخل مرحلة جديدة تنافي ما دأب عليه من شجون البكاء على أطلال الحبيبة في قصائده السابقة التقليدية، وأن همّه الحقيقي أصبح ما يعاني منه شعبه من أرزاء ومحن، فالقصيدة إذن إعلان عن وعي جديد وبداية تحول قادم.

إن المتأمل في قصيدة ـ تونس الجميلة ـ يمكن أن يجد لها بسهولة وثيق الصلات بينها وبين القصيدة السابقة ـ تونس النادبة ـ بداية من العنوان نفسه الذي تحول من ـ تونس النادبة ـ إلى ـ الصوت الكئيب ـ في النشرة الأولى للقصيدة التي وصلت إلينا ثم جعله الشابي ـ من وراء الظلام ـ ولبيتين منها فقط وقد أمسى أخيرا مستقرا ومشتهرا عنوان ـ تونس الجميلة ـ الذي وجده محمد الأمين الشابي في مسودات الشاعر، وبذلك تحوّل هذا العنوان وتبدّل رأسا على عقب ومن الضد إلى الضد فيعبر بذلك عن مقاصد معينة يمكن تحليلها بالنظر إلى الظروف التاريخية الحافة بتلك السنوات المتوالية.

كانت تونس في القصيدة السابقة في مقام الحديث عن الأم فتحولت في هذه القصيدة إلى مقام خطاب الحبيبة التي تُفدى بالدماء:

أنا يا تونس الجميلة في لـــجّ
الهوى قـد سبحـت أيّ سباحـهْ
شِرعتي حبك العميق وإني
قـد تـذوقـت مُـرّهُ وقـراحـــــه
لست أنصاع للّواحي ولو متّ
وقـامـت على شبـــابي المناحــه
لا أبالي، وإن أريقت دمائي
فدمـاء العشـاق دومـا مباحــه
وبطول المدى تريك الليالي
صـادق الحـب والـولا وسجاحه

فتداخلت في القصيدة صورة الحبيبة وما يحفّ بها من لواعج الهوى بشجون الوطن وما صار يتداح منه من معاناة الرزايا والبلايا والفداء

وفي مستوى الصورة الشعرية فإننا نلاحظ ظهور صورة البطل الملحمي وقد رسمها بكثير من المهارة والدقة والإيحاء وجعلها حيّة بالصور والحركات والمشاهد والمقابلات:

كلما قام في البلاد خطيب
موقظ شعبه يريد صلاحه
ألبسوا روحه قميص اضطهاد
فاتك شائك يردّ جماحــــه
أخمدوا صوته الإلهيّ بالعسف
أماتوا صداحة ونواحــــه
وتوخّوا طرائق العسف والإرهاق
تَوّا وما توخّوْا سماحـــه

و ثمّة ملاحظة عابرة في هذا البيت الأخير حيث تبدو لنا كلمة ـ الإرهاق ـ دون الكلمة التي قبلها من حيث الوقع ولعلها في الأصل أنها ـ الإرهاب ـ وهي تنسجم أكثر مع النسبة والسياق العام ولعل استبدال الباء بالقاف منذ نشرتها الأولى في كتاب زين العابدين السنوسي سنة 1927 كان بسبب خطإ مطبعي أو عن قصد من الناشر أو الشاعر لتلافي الرقابة الاستعمارية في ذلك العهد. وقد

استعمل الشابي كلمة ـ الإرهاب ـ ضمن قصيدة ـ فلسفة الثعبان المقدس ـ كما هو معلوم في قوله :

لا عدل، إلا إن تعادلت القوى
وتصادم الإرهاب بالإرهاب

إن هذه القصيدة تبيّن تفاعل أبي القاسم الشابي مع الحركة الوطنية في تعبيراتها السياسية والاجتماعية والنقابية والثقافية، وفي أبعادها المغاربية والعربية. ففي تلك السنة وما قبلها من السنوات ظهرت المقاومة الوطنية في ليبيا والمغرب وفي بلاد الشام والعراق ضد الاستعمار الإيطالي والفرنسي والبريطاني. أما في تونس فقد شهدت البلاد أحداثا عديدة من بينها الانتفاضة المسلحة في الجنوب التونسي بالإضافة إلى ظهور الحركة النقابية بزعامة محمد علي الحامي الذي أودع السجن يوم 5 فيفري 1925 وبدأت محاكمته يوم 12 نوفمبر 1925.

فالقصيدة إذن وليدة ذلك المناخ النضالي الزاخر (9) الذي استشرف فيه الشابي ـ على طريقة المناضلين الثوريين ـ تباشير النصر في حالكات المحن ولعل عنوان ـ تونس الجميلة ـ يسترجع بصورة عكسية عنوان كتاب الزعيم عبد العزيز الثعالبي ـ تونس الشهيدة ـ الذي ظهر قبل سنوات قليلة من كتابة القصيدة والذي كان قد انتشر بصفة سرية في الأوساط الطلابية وقتها.

أما على مستوى الإيقاع العروضي فقد كانت القصيدة السابقة ـ تونس النادبة ـ مزدوجة القافية مثنى مثنى فصارت في قصيدة ـ تونس الجميلة ـ موحدة القافية ـ الحاء والهاء ـ وهما صوتان يرشحان بإحساس الألم والتأوه

وقد تحوّل بحر القصيدة في القصيدة السابقة من -الرّمَل - إلى بحر - الخفيف - في قصيدة - تونس الجميلة ـ مع العلم أن بحر الرّمل قائم على أساس توالي تفعيلة ـ فاعلاتن ـ بينما يقوم البحر الخفيف على أساس تكرار تفعيلتي ـ فاعلاتن مستفعلن ـ فعمد الشابي إلى تحويل نسبيّ في الإيقاع أيضا معتمدا على الإيقاع السابق من دون الخروج عنه تماما.

أما خاتمة القصيدة فقد ظلت مثل القصيدة السابقة مفتوحة على الأمل بانتصار الجانب النيّر على الجانب المظلم وباستشراف الأمل في التغلب على المحن لتعود العزة للبلاد وشعبها :

إنّ ذا عصر ظلمة غير أني
من وراء الظلام شِمتُ صباحه
ضيّع الدهر مجد شعبي ولكن
ستردّ الحياة يوما وشـاحـــــه

فقصيدة ـ تونس الجميلة ـ يمكن أن تُعتبر القصيدة المفصل التي نجد في بعض معجمها بقايا مرحلته التجريبية، كما نلاحظ فيها بوادره التجديدية ونرى من خلالها مشارف عوالمه الشعرية تلك التي ستلوح بصفة أوضح وأشمل في قصائده العلامات الأخرى كقصائد ـ إلى الطاغية ـ و صلوات في هيكل الحب ـ والصباح الجديد وغيرها...

إن القصيدة البديعة هي تلك التي تختزن ما سبقها من القصائد فتكتسب منها صداها وتضفي عليه صوتا جديدا يزيدها علوا وامتدادا. وإن قصيدة الشابي -تونس الجميلة- هي من تلك القصائد التي تختزن في بعض أبياتها ألق بعض القصائد القديمة، وأضافت إليه من ألقها الجديد حيث تأتينا من بعض أرجائها مثلا حائية السّهروردي التي يقول في مطلعها :

أبدا تحنّ إليكمُ الأرواح
و وصالكم ريحانُها والرّاح
وقلوبُ أهل ودادِكم تشتاقكم
وإلى لذيذ لقائكم ترتاح
وا رحمةً للعاشقين! تكلّفوا
ستر المحبّة والهوى فضّاح
بالسرّ إن باحُوا تُباحُ دماؤهم
وكذا دماءُ العاشقين تُبـاح... (10)

ونلاحظ في القصيدة كذلك صدى بعض القصائد التي انتشرت في عصر الشابي وخاصة لدى الوسط الزيتوني كقصيدة الشيخ محمد الخضر حسين التي كتبها في صديقه الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور والتي يقول في مطلعها:

بَسَط الهناء على القلوب جناحا
فأعاد مُسودّ الحياة صباحا
إيهِ مُحيّا الدّهر إنك مؤنسٌ
ما افترّ ثغرُك باسمًا وضّاحا
وتعُدّ ما أوحَشْتَنا في غابر
خالا بوجنتك المضيئة لاحا

لولا سوادُ الليل ما ابتهج الفتى
إن آنس المصباحَ والإصباحَا (11)

يظهر بوضوح إذن أن الشابي قد بدأ يكتسب في قصيدة - تونس الجميلة - شاعريته الخاصة بعد أن استوعب التراث الشعري القديم وملأ وطابه من أدب عصره وتفاعل مع مستجدات واقعه، فراح يقطع إلى حدّ بعيد مع قصائد التقليدية والتجريبية لينطلق منذ قصيدة - تونس الجميلة - نحو فضاءات أرحب ومناخات شعرية أخصب.

غير أنه لنا أن نتساءل عن السبب الذي جعل الشابي لا يدرج هذه القصيدة كاملة عند نسخه لديوانه - أغاني الحياة - واكتفى منها ببيتين فحسب عند صدر الديوان والحال أن القصيدة قد نشرها كاملة من قبل!

هل أراد بذلك أن لا يحرج بنبرتها الحادة أحدا خاصة وأنه كان قد أعد تلك النسخة لنشرها في مصر؟

إن الأمر يتطلب التمحيص والتدقيق إذا علمنا أيضا أن الشابي كان يغيّر أحيانا في البعض من قصائده ويتعهدها بالمراجعة من حين لآخر كما ذكر شقيقه محمد الأمين الشابي في المقدمة (12) وهذا ما يؤكد أن مدونة الشابي الشعرية ورسائله وغيرها ما تزال تتطلب الجمع والتحقيق والبحث والدرس وما اختلاف ترتيب قصائد ديوان - أغاني الحياة - وعددها من طبعة إلى أخرى بالإضافة إلى تشتت نصوصه العديدة في الشعر النثري إلا خير مثال على ذلك (13) ناهيك عن مجموعة عشر رسائل أخرى على الأقل قد كان راسل بها صديقه الشيخ المختار بن محمود ماتزال مخطوطة لم تر النور بعد (14) مما يؤكد أن تراث هذا الشاعر الفذّ ما يزال بحاجة إلى كثير من العناية رغم ما بذله السابقون من اجتهادات جمّة في جمعه ونشره ودرسه.

المصادر والمراجع

1) أغاني الحياة - أبو القاسم الشابي - الدار التونسية للنشر - ص 13 - تونس 1966

2) قصائد تنشر لأول مرة - الأعمال الكاملة للشابي ج 1 - ص - 303 - الدار التونسية للنشر - تونس 1984

3) نفس المصدر - ص 306

4) نفس المصدر ص 310

5) نفس المصدر ص 308

6) نفس المصدر ص315

7) نفس المصدر ص 22

8) قصيدة - الصوت الكئيب - في كتاب - الأدب التونسي في القرن الرابع عشر - الجزء 2 - زين العابدين السنوسي - الدار التونسية للنشر - تونس - 1979 ص 76 -
وانظر البيتين الأخيرين من القصيدة مع اختلاف الترتيب بعنوان - من وراء الظلام - في صدر الديوان - ص 13 - الطبعة الأولى لديوان أغاني الحياة - الصادر عن دار - منشورات الكتب الشرقية - تونس 1955
وانظر القصيدة كما صارت مشهورة بعنوانها الحالي - أغاني الحياة - الدار التونسية للنشر - تونس 1966 - ص 24 -
وانظر الديوان ضمن مجموعة الشابي - المجلد الأول - وزارة الثقافة - تونس 1994 - ص 24 -

9) MOHAMED ALI ELHAMI ET LA FRANCE -KHEMAIS EL ABED- centre de publication universitaire – Tunis - 2004 p 203 - 223

10) الموسوعة العالمية للشعر العربي www.adab.com

11) ديوان خواطر الحياة - للشيخ محمد الخضر حسين - تحقيق علي الرضا التونسي - الطبعة الثالثة - دمشق 1978 - ص 65 وقد أمدّنا به الدكتور جمال الدين دراويل مشكورا

12) انظر مثلا في الديوان - مجموعة الشابي - المجلد الأول - وزارة الثقافة1994 - ص 17 وص 30 وص 51 وغيرها

13) حركات الشعر الجديد بتونس - لصاحب المقال - دار الحرية - تونس 2008 - ص26 -

14) عشر رسائل أخرى لأبي القاسم الشابي - موقع www.soufabid.com

ماذا عن الشابي و نقد الشعر؟

سليمة الجـوادي

«لا يصون الأدب من الزيف إلا القيمون على تخليص ذهب معدنه من بهرج بريقه اللماع بصرامة النقد ولطف الإحساس».

- محمود المسعدي -

لا شك في أن جل الدراسات التي تناولت شعر الشابي بالبحث والتمحيص تتفق على نبوغ هذا الشاعر الذي اخترقت شهرته الحدود القطرية، واستطاع -إلى حد بعيد- أن «يتونس» المذهب الرومانسي(1) الذي كان حدثا مناسبا وضروريا للوضعية التي سار إليها الشعر التونسي نهاية العشرينيات جراء التكرار والرتابة، وحدثا ملائما لنفسية جيل طامح إلى التغيير متشبع بروح التجديد الذي لاحت نسماته في آفاق تونس هابة من الشرق ومن الغرب.

لكن، لا يختلف اثنان في أن الحديث عن شعر الشابي بات معادا ومكرورا، وفي أن البحث فيه بات طريقا معبدة ومسلكا سهلا تكاد نتائجه أن تفقد كل نبض وحرارة. في المقابل، تكاد تنعدم الدراسات التي تتناول الشابي بعيون ناقدة، لا مجاملة، وتتخلى عن المسارات المستهلكة، وهو مبرر كاف لدراستنا هذه.

لقد كثر الحديث عن الشابي الشاعر، وتوالت الكتب والدراسات بخصوص ما جاء في ديوانه «أغاني الحياة» من دفق شعري خصب، وتناثر الحبر في ترجمة حياته وشعره ولم تنل مقالاته وتنظيراته النقدية إلا حيزا ضئيلا من الاهتمام، وقلما سمعنا عن الشابي ناقدا رغم الزوبعة التي أحدثها كتاب «الخيال الشعري عند العرب» (2) في سماء الأدب التونسي زمن صدوره؛ حيث وسم المناخ العام بالصراع الضاري بين المجدّدين من الشباب الطامحين إلى التغيير وبين المقلدين الذين بدوا يستندون في تصوراتهم إلى قاعدة اجتماعية محافظة، وإن طرأ على أريائها تغيير، فقد «أثارت هذه المحاضرة في النوادي الأدبية ضجة كبرى انقسم فيها الناس بين مادح وقادح، وتتبع الكتاب بمقالاتهم النقدية آراء المحاضر واتجاهاته وهاجمته الصحف الدستورية بالاستخفاف والتهكم والتشهير وفظيع الاتهام» (3).

وعلى تعدد فصول الكتاب، ركز الشابي اهتمامه على موضوع الخيال بالأساس، وقيمته في الحياة البشرية، ومنزلته من الحياة الفكرية، مبررا أن قيمته إنما مأتاها حاجة الإنسان الأكيدة إليه، فالخيال «ضروري للإنسان لا بد منه ولا غنية عنه، ضروري له كالنور والهواء والماء والسماء، ضروري لروح الإنسان ولقلبه، ولعقله ولشعوره» (4).

ولما عدنا إلى الجذور الأولى ليقظة الشاعر واستفاقة وعيه لقيمة الخيال تأكد لدينا أن الأمر وثيق الصلة بمسألة اعتناقه للرومانسية واتخاذه لها مذهبا أدبيا وذلك بالاستناد إلى أن أهم منجزات المذهب

الرومانسي هي اكتشافه العظيم لطاقات الإنسان الكامنة في العاطفة والروح قياسا إلى جفاف العقل في صرامة أحكامه ومنطقيتها، وانطلاقا من ذلك جميعه جاء إجلال الشابي وغيره من الرومانسيين للخيال واحتفالهم به باعتباره الأداة المثلى للمعرفة والفهم، معرفة الحياة بصورتها الظاهرة والباطنة وفهم النفس والآخر على حد السواء وهذا المقطع للشابي يمكن أن يختزل جملة هذه التصورات: [الكامل]

والعقل، رغم مشيبه ووقاره،
ما زال في الأيّام جدّ صغير
يمشي.. فتصرعه الرّياح، فينثني
متوجّعا، كالطائر المكسور
ويظّل يسأل نفسه، متفلسفا
متنطّسا، في خفّة وغرور:
عما تحجّبه الكواكب خلفها
من سرّ هذا العالم المستور
وهو المهّشم بالعواصف..! يالـه
من ساذج، متفلسف، مغرور!(5)

ويربط الشابي الخيال بالشعور الذي يحلّه هو الآخر مكانة هامة فيقول: «وما دامت فاعلية الخيال ترتبط بالشعور...وما دام الشعور يتضمن معرفة أسمى من المعرفة العقلية فإن قيمة الخيال قرينة ما يتضمنه من شعور، كما أن قيمة الشعور نفسه قرينة ما يتصف به من مدى أو عمق»(6). لذلك فهو يرى في الشعور مفتاح اكتشاف التجربة الفردية للشاعر في كامل خصوصياتها، كما هو جوهر العمل الشعري وبوابة فهم الشعر وإدراك خلجات الصورة الشعرية وهي تتشكّل ثم هو، وبدرجة أهمّ، وحده القادر على كسر رتابة اللغة وبرودتها في سياقاتها العادية، إذ الإخراج الجديد للغة يجعل من الصورة الشعرية: «خلقا جديدا لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير»(7). ومن هذا المنطلق كان الخيال عند الشابي مسلكا لإقامة علاقات لغوية جديدة معبّرة عن تجربته الشعرية في كامل ذاتيتها. يقول في سياق توطيد العلاقة بين الخيال واللغة: «... وستظل اللغة في حاجة إلى الخيال لأنه هو الكنز الأبدي الذي يمدها بالحياة والقوة والشباب»(8). ويقرب صاحب المحاضرة بين تنظيره وشعره فيقول في إحدى قصائده: [الكامل]

عش بالشعور، وللشعور، فإنّما
دنياك كون عواطف، وشعور
شيدت على العطف العميق، وإنها
لتجفّ، لو شيدت على التّفكير
واجعل شعورك، في الطبيعة، قائدا
فهو الخبير بتيهها المسحور(9)

وهو يعقد مقارنة يخرج بعدها بتفضيله للشاعر الغربي في مقابل موقفه الرافض للشاعر العربي؛ ويعمد إلى ربط الإبداع الفني بالطبيعة. ولما كانت الطبيعة العربية جافة كان الشعر العربي حسب زعمه خاليا من الشاعرية محروما من الخيال والإحساس حرمان الطبيعة من الجمال: «ماذا يمكنني أن أقول عن الأمة العربية؟... إلا أن شاعريتها ستكون شبيهة كل الشبه بالوسط الطبيعي الذي نمت وتدرجت فيه» (10).

ولذلك انتفى من الشعر الأموي والعباسي التغنّي بالجمال «أما الدور الجاهلي، والدّور الأموي فقد كانا خاليين أو كالخاليين من هذا الشعر الذي يتغنّى بمحاسن الكون ومفاتن الوجود»(11).

وانتهى المحاضر إلى أن العرب كانوا لا يقفون أمام الطبيعة والوجود وقفة الخشوع بل كانوا ينظرون إليهما نظرة خالية من الإحساس: «لا ينتظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل» (12).

ويبدو أن الشابي قد ناقض نفسه لما ربط الإبداع بتأثير الطبيعة والحال أن الوسط الطبيعي الأندلسي نموذجي في الجمال والسحر، وحتى لا يبدو في صورة المتناقض، أرجع انتفاء الإبداع من الشعر الأندلسي إلى انشغال الشعراء الأندلسيين بالمجون والترف بدل التأمل في الطبيعة، وتلك تبدو نظرة أخلاقية ضيقة.

وبعد مقارنة أخرى يعقدها الشابي -على نطاق أوسع- بين الأدبين العربي من جهة والغربي من جهة ثانية، يربط الإبداع الرومانسي بالوسط الطبيعي الغربي الذي احتضن شعراءه ويستشهد بنصوص شاعرين هما

لامرتين (1790-1869) وجوته (1749-1832)، ويخرج بفكرة مفادها انشداد الشعراء العرب إلى الصورة المحسوسة والسطحية للطبيعة، لكنه يقع في مأزق جديد ويناقض نفسه مرة أخرى عندما يؤكد أن مياسم الإبداع في الشعر العباسي إنما مرجعها ليس الطبيعة هذه المرة بل استبدال شعرائه جفاف البداوة برقّة الحضارة ونعيمها «وكان أن سكن نبغاء شعراء العرب العواصم والمدن، واستبدلوا بشظف العيش وعنجهيّة البداوة، غضارة الحضر ورقة المدنية المترفة، فعاشوا في أوساط جميلة لم تبخل عليها السماء بما بخلت به عن الوسط الطبيعي الذي نشأ فيه أدب العصر الأموي والجاهلي قبله» (13).

فهل الإبداع إذن – حسب الشابي – سليل الطبيعة أم هو وليد الحضارة؟ ألا يشكك ذلك في مدى فهم الشابي للرومنسية الغربية من حيث هي تكرّس النفور من الحضارة والمدنية؟ وماذا عن لامرتين وجوته؟ فهل هما رعويان على حدّ تصوّره؟

بدا الشابي يصدر أحكامه دون رويّة أحيانا، فمرّة الحضارة هي صانعة الإبداع في الشعر العباسي، ومرّة أخرى، الحضارة هي سبب انشغال الأندلسيين عن الإبداع. وهل يجب أن يتطابق الوسطان، الوسط الطبيعي الغربي والوسط الطبيعي العربي حتى تتطابق درجات إحساس الجميع بالطبيعة؟

ولما ربط الشابي من ناحية أخرى الإبداع في شعر الطبيعة بنقل صور الوجود الجميلة التي تعبر عن فتنة الكون بدا كالغافل عن أمر مهم وهو أن الإبداع الحقيقي ليس في التقاط الصور الجميلة، وإنما هو الابتكار، والخلق، والإبداع في التصوير سواء كانت تلك الصور جميلة أو قبيحة. وفي موضع آخر يقارن بين صورة المرأة كما جاءت في الأدب العربي القديم، وصورتها حسب التصور الرومنسي فيصرّح بانشداد العرب القدامى إلى الصور المادية المحسوسة للمرأة، بينما هي روح وجوهر حسب شعراء الغرب. يقول: «أجل، فإن نظرة الأدب العربي إلى المرأة نظرة دنيئة سافلة منحطة إلى أقصى قرار من المادة، لا تفهم من المرأة إلا أنها جسد يشتهى ومتعة من متع العيش الدنيء... أما تلك النظرة الروحية العميقة التي نجدها عند الشعراء الآريين، فإنها منعدمة بتاتا، أو كالمنعدمة في الأدب العربي كله» (14).

ويوجه سهام نقده إلى العباسيين والأندلسيين بتهمة الحضارة التي بلغوها والتي يراها ساهمت في انحطاط صورة المرأة إلى المادية في شعرهم، فيقول: «وأما الشاعر العباسي والأندلسي، فقد قضت المدنية الفاجرة، على منبع الرجولة فيه، فأصبح أكثر حديثه عن المرأة كاذبا لا تحس فيه حرارة الحب، ولا صدق الهوى... فإن المدنية ما تفشت إلا وتفشى معها الفسق والفجور، وتوافرت أسباب اللهو والمجون، فخمدت تلك الشعلة الكامنة في نفس الرجل. وما الذي يؤججها، وفي كل حين تتلقاه بنات الهوى وذوات الدلال؟»(15).

ويبدو التناقض واضحا هذه المرّة والشابي يربط الاحساس بالمرأة بالبداوة، وهو الأمر الذي جعله مدعاة للتهكم والسخرية (16). كما بدا الشابي وهو يتحدث عن الشعراء العباسيين والأندلسيين ويستنكر عليهم ذكر الترف والمجون، منشدّا إلى زاوية نظر أخلاقية محافظة وهو أمر يعاب على الناقد. فقد أحسن محمد الحليوي نقد الشابي لما خاطبه قائلا: «أول الواجبات على الباحث أو الناقد هو أن يدخل بحثه خـــالي الذهـن... فيعـرض الحـوادث والوقـائـع أو الشـواهد بكل تجـرّد» (17).

إن «الخيال الشعري» يبقى النص المناظر لديوان «أغاني الحياة»، وإذا كان الديوان هو النص الشعري فإن «الخيال الشعري عند العرب» هو النص الشاهد على شعر صاحبه وبدرجة أولى يقول أحدهم: «هكذا يتحول الخيال الشعري عند العرب من شاهد بنفسه على نفسه، ومن شاهد بنفسه على صاحبه، إلى شاهد بنفسه على الشعر عامة وعلى شعر صاحبه خاصة. وعندئذ لا مناص له من أن يؤدّي أمامنا شهادة على نفسه»(18).

ومن هذا المنطلق يدرك المتمعّن في الأثر التناقض الحي بين ما ينظّر الشابي له وما يجسّده بالشعر. أليس هو القائل؟ [الرمل]

أنا مأسور لذات الحجـــب،

نبـــال صوبـــت عن كثـب

كاعب، هيفاء، بضّ طفلـة

دمية منها جميع العجـــب(19)

والقائـــل: [الرمل]

فدخلت الحي، والسّتر الدجى

وولجت الخدر والليـــل صبيّ

ورفعت الستر، فافترّ الدّجى

عن جمال ساحر محتجب (20)

ألا يجد هذا القول صداه في شعر عمر بن ربيعة (644هـ-711م)، وهو الذي كان محلّ انتقاده لاحتفاله بالصورة المادية والمحسوسة للمرأة؟(21).

ولننظر في هذين البيتين من ديوان ابن أبي ربيعة لنرى مدى قرب بيتي الشابي الأخيرين منهما: [الكامل]

ولقد دخلت الحيّ يخشى أهله

بعد الهدوء، وبعدما سقط النّدى

فوجدت فيه حرّة قد زيّنت

بالحلي تحسبه بها جمر الغضا(22)

أما الناظر في البيتين الأولين فيمكن أن يقع بسهولة على فيض من الصور التي تصف جمال المرأة المحسوس. ولأجل ذلك كله ولأجل أسباب أخرى، أثارت محاضرة «الخيال الشعري عند العرب» جدلا متّسع المدى احتضنته حتى الصحافة المشرقية، وقد وقعنا على أحد مظاهر السجال الذي دار بخصوص تلك المحاضرة، فكان أهمّ الانتقادات ما نشر للأديب المختار الوكيل على صفحات مجلة «أبولو» في عددها السابع لسنة 1933 حيث استنكر الوكيل على الشابي إسرافه في نزعته التجديدية بما كلّفه المساس من حرمة القديم، يقول: «والأديب الشابي من شباب العروبة المجددين، كما تنمّ عليه روحه الحية، يسخر من القدامى ولا يحبّ أن يعترف لهم بفضل كبير على الخيال الشعري، بل هو يذهب إلى حد أبعد من هذا، أجل هو يرى أن ليس لهم من الخيال الشعري نصيب»(23).

وقد حاول الوكيل البرهنة على فداحة ما ارتكبه المحاضر في نفيه الخيال عن العرب، مشيرا إلى مدّى اغتناء الشعر العربي القديم بضروب الاستعارات والمجازات وسائر فنون البلاغة بما هي مصدر خصب للخيال ويدلل على ذلك بأشعار لفحول الشعر العربي القديم والأندلسي، وردّ الشابي على ذلك بكونه قصد في محاضرته ذلك الخيال الذي يخرج عن مدار الصناعة اللغوية والبلاغية، هو خيال الإحساس والشعور والاندماج في الأشياء اندماجا فنيّا(24).

ولما ندّد مختار الوكيل في مقالته بسخرية الشابي من أدب الأجداد، دافع الثاني عن موقفه ومكانته الأدبية معتبرا ذلك من قبيل التجنّي، وفي ما يبدو أنه وعى خطورة ما وجه إليه، فما كان منه إلا أن سارع إلى رتق ما تمزق علّه يرمم ما تهدّم جرّاء تلك المحاضرة قائلا: «وبعد فأنا أحبّ أن يعلم الأديب الفاضل أنني إذا كنت أدعو إلى التجديد وأعمل له، فإن ذلك لا يدفعني إلى الهزء والسخرية بآداب الأجداد - كما حسب - بل إنني لأومن كل الإيمان بما فيها من جمال فنّي وسحر قويّ»(25).

ولا نعتقد أن الشابي كان يقصد حقا السخرية من أدب الأجداد والتحقير من شأن الموروث الأدبي ولكن من الواضح أن هذه الظنون والتصورات كانت تتربص بمساره النقدي وذلك لجملة من الأسباب هي في حقيقتها تحسب على الشابي «الناقد»، إذ اتّضح أنه لم يكن يتحرّك في مدار النقد -نقد الشعر على وجه التحديد- وفق قاعدة تنظيريّة واضحة ولا وفق قراءته لمنتجات النهضة الشرقية في النقد أو حتى وفق قراءة متأنّية للأدب الغربي وإنما كان يحركه الحماس والاندفاع نحو التجديد ودعوة أبناء جيله من الشباب إلى التخلي عن عبادة الماضي والكف عن تمجيده سالكا في ذلك مسلكا نفسيا تأثيريّا من منطلق تصوره أن التحسيس بالنقص دافع نحو التغيير والفعل المتجدد. وقد تعود أهم نقائص «الخيال الشعري عند العرب» إلى ضعف طاقة المحاضر على التجريد فنجده طوال المحاضرة يسرف في استخدام الأمثلة والشواهد أو هو ينتقيها انتقاء. والطاقة التجريدية في هذا الحال شرط أساسي حتى يتسنى للمنظر تأسيس جهاز نقدي ومصطلحي واضح وثابت، ويرجع أحدهم من جهته

ضعف تلك الطاقة التجريدية في شخص الشابي إلى غلبة ميوله النفسيّة (26).

وقد أثبت الشابي أدلة ذلك على نفسه قائلا: «ونفسي لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها» (27). ولذلك فإن الشابي «وإن ولّد متصورا طريفا للخيال، فإنه لم ينحت له المصطلح الدقيق» (28). ومن أهم ما يمكن استنتاجه بخصوص محاضرة «الخيال الشعري عند العرب» وجملة ما قلناه وما طرح من آراء ومواقف بخصوصها أن خروج الشابي من الشعر إلى النقد لم يكن محمود العواقب فقد أمسك بخيوط النقد لكنه لم يلتزم أهمّ شروطه. وباطراد مراسه للشعر، ولج عالم النقد ولكن من منافذ جديدة ومخالفة لما سبق هي الشعر نفسه، عبر مجموعة من «القصائد البيانيّة»، لعل أهمّها «شعري» التي يقول منها مدليا برأيه في مسألة الأغراض الشعرية [المجتث]

لا أنظم الشــعر أرجــو
به رضاء الأميـــر
بمـــدحة أو رثـــاء
تهدى لرب السريـــر
حسبي إذا قلت شعــــرا
أن يرتضيه ضميـري(29)

وقصـائد أخرى مثل «يا شعر» (30) و«أغنية الشاعر» (31) و«قلت للشعر» (32) التي يوضح فيها مفهومه للشعر توضيحا لا يخلو من نزعة نقدية.

وظاهرة الشعر على الشعر، والشعراء النقاد، هي الإطار الذي تتنزّل فيه «القصائد البيانية» تلك (33). وقد دار جلّ مواضيعها حول أسئلة الشعر ليرسى من خلالها صاحبها نصا نقديّا جديدا هو نص «الشعر على الشعر» وهو في رأينا لم يكن ليولد بمحض الصدفة أو من عدم وإنما مرجعه بالأساس إلى طبيعة الصراع بين المجدّدين والمقلدين، وبين الشعراء والنقاد خلال أوائل ثلاثينيات القرن على وجه التحديد.

ونص الشعر الذي يتحدث فيه صاحبه عن الشعر يندرج ضمن باب النقد بلا شك، لكن لا بد من أن نلفت الانتباه في الوقت ذاته إلى أن هذا النص، وإن لم يفقد ماهيته الخصوصية بالاندراج ضمن الشعر، فإنه قد فقد الكثير من سمات الشعر وهو ما يؤكده أحد الشعراء النقاد قائلا: «كأن الشعر إذ يتحدث عن نفسه يكف عن الانتساب إلى الشعر ويدخل في باب النقد» (34).

واتخاذ الشعر مطيّة للنقد يجعل النقد لا يستوفي شروطه، ذلك أن الشاعر ينحاز بكيفية أو بأخرى لشعره وكل همه أن يدافع عن تصوراته ويكشف زيف مزاعم مناهضيه. كما نرى أن الشاعر الناقد يقدم – دون أن يقصد – على قتل عملية توالد قراءات نصه حين يكشف عن أفكاره وتصوراته وخلفيات إبداعه.

كما لا يمكن بأية حال من الأحوال مقارنة نص النقد بالشعر بالنص النقدي العادي الذي يتوسل النثر ذلك أنه مع نص النقد على الشعر يعسر ضبط الحقائق والتصورات الموجودة؛ لأنه يبقى في أصله خطابا فنيّا على خطاب فنّي آخر يزاحمه في ضروب الإيحاء ويقاسمه مبدأ الاعتباطية في علاقة الدوال بمدلولاتها، فهو «خطاب تخييلي شعري تتبرج فيه الوظيفة الإنشائية للغة تبرجا، ويغيب فيه التحليل العلمي المقنع»(35).

وإذا نظرنا في قصيدة «شعري» تلك التي يعرف فيها الشابي الشعر قائلا: [المجتث]

شعري نفاثة صـــدري
إن جــاش فيه شعـــوري
لولاه ما انجاب عنـــي
غيم الحيـــاة الخطيـــر
ما الشعر إلا فضـــاء
يرّف فيـــه مقالـــي
فيما يسرّ بـــلادي
ومـــا يسرّ المعالـــي
وما يثير شعـــوري
من خافقات خيالـــي»(36)

ولو بحثنا في زمن قولها(1925)، لتأكد لدينا أن ذلك الظرف موسوم بالصراع بين المجدّدين والمقلدين. وبالتالي فتعريف الشابي الشعر في هذه

القصيدة كان من منطلق مقتضيات ذلك الظرف وتلك البيئة وهو بلا شك تعريف يتوافق وطبيعة مذهبه الفكري ونزعة أفكاره إلى التحرر.

لكن في مقابل ذلك كله، نرى أن ظاهرة الشعر على الشعر ظاهرة مميزة من حيث هي فضاء يلتقي فيه النقد بالإبداع في تمازج وتلاحم متين رغم المسافة الفاصلة بينهما. وفي صلب هذا السياق لفت نظرنا ضرب آخر من النقد هو النقد الذاتي، ذلك أن الشابي كان ينظر في قصائده القديمة ويخضعها للتمحيص والتصويب والانتقاء، إذ يقول في إحدى رسائله إلى محمد الحليوي: «أما الآن فإني أنتخب القصائد التي سأنشرها فيه (الديوان)... وإن قسما كبيرا مما نشر لي لا أريد نشره لأني أرى فيه سذاجة كسذاجة الأطفال، أبتسم لها الآن وأعجب لنفسي كيف سولت لي نشره في حينه» (37).

وتبقى أهم المكاسب التي حققها المسار النقدي الذي صحب حركة الشعر الرومنسي في تونس أن الشابي لما هاجم النزعة الشكلية التي سيطرت على الشعر والنقد العربيين في مقابل إهمال المعنى، قد قام باستهداف الأسس الجمالية والنقدية التي قام عليها الأدب العربي القديم وتحددت وفقها صورة الناقد ومفهوم النقد حتى زمن الثلاثينات وقد تكون تلك أهم منجزات «الخيال الشعري» على يد الشابي ناقدا.

والناظر في مسار النقد الدّائر على الشعر الرومنسي التونسي خلال القرن يدرك أنه سلك مسلكين متعارضين، من موجة انتقادية إلى حركة نقدية. فبعد الرفض الذي قوبل به شعر الشابي، انفتحت الأبصار -بالتراكم الزمني- على حقيقة شعره، فانكب النقاد على ديوانه يفيضون الحديث عن خصائص شعره ومواطن الجدة والخلق فيه. ليكون بذلك الأوفر حظا من شعراء المائة الأخيرة خصوصا والأقلام تجدد العهد مع شعره في كل عام بمناسبة ذكرى وفاته (38). لكن ما الذي يفسّر هذا التغير في نظرات النقاد؟

مما لا شك فيه أنّ الأمر لا يفسر بتغير في ميول الناقد النفسية وذلك باعتبارنا لم نقع على مظاهر التغير في مواقف ناقد بعينه إضافة إلى أن الفاصل الزمني بين الوضعيتين -وضع الرفض من ناحية ووضع القبول والإقبال من ناحية أخرى- متسع بعض الاتساع، فالأمر يردّ ضرورة إلى تأثيرات ما قد طرأ على المجتمع والمناخ الفكري ولامس عن كثب الذوق الفني وحور فيه.

و عموما، فما يمكن استخلاصه أن الثورة على التقاليد الشعرية مع المرحلة الرومانسية اقتضت نصا بيانيا -على ثغراته- فيه من الجرأة والخصوصية طبيعة تلك الثورة وأهدافها. ويبقى الشابي - بشعره أبرز ممثل للتيار الرومانسي في تونس وأحد أهم الأصوات المتمردة على أشكال العبودية والاستعمار، إذ استطاع بالكلمة أن يدافع عن الإنسانية، منتصرا للحياة، لتتخذ مختلف الأمم والشعوب من شعره شعارات تتغنّى بها.

المصادر والمراجع

1) الطاهر الهمامي: حصاد القرن العشرين من الأدب التونسي، الحياة الثقافية ، ع 140، جانفي 2002، ص 22.
2) هو في الأصل محاضرة ألقاها الشابي بقاعة الخلدونية سنة 1929 وهي تعتبر بيان الاتجاه الرومانسي آنذاك.
3) محمد الفاضل بن عاشور: الحركة الفكرية والأدبية في تونس، الدار التونسية للنشر،تونس،1972، ص 177.
4) الخيال الشعري عند العرب، ص.ص 23-24.
5) أبو القاسم الشابي :ديوان أغاني الحياة ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ،د.ت، «فكرة الفنان»، ص 181.
6) جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، مصر، 2002، ص 170.
7) إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ط3، بيروت، د.ت.، ص 260.

8) الخيال الشعري عند العرب، ص 22.
9) أغاني الحياة، «فكرة الفنان»، ص 180.
10) الخيال الشعري عند العرب، ص 51.
11) م.ن، ص 52.
12) المصدر السابق، ص 73.
13) م.ن.، ص. ص 59-60.
14) المصدر السابق، ص. ص 77-78.
15) م.ن.، ص 98.
16) مبروك المناعي: «الخيال الشعري عند العرب: بحث في وظيفة الخطاب»، الحياة الثقافية، ع 69-70، 1995، ص 107.
17) محمد الحليوي: مع الشابي، سلسلة كتاب البعث، تونس، 1955، ص 29.
18) عبد السلام المسدي: أبو القاسم الشابي في ميزان النقد الحديث، مؤسسات بن عبد الله، تونس، 1996، ص 48.
19) أغاني الحياة، «ليلة عند الحبيب»، ص 52.
20) م.ن.، ص.ن.
21) الخيال الشعري عند العرب، ص 98.
22) عمر بن أبي ربيعة: الديوان، «زائر معود»، دار صادر، ط1، بيروت-لبنان، 1992، ص17.
23) المختار الوكيل: «الخيال الشعري عند العرب»، مجلة «أبولو»، ع 7، المجلد الأول، مصر، مارس 1993، ص 833.
24) أبو القاسم محمد كرو: آثار الشابي وصداه في الشرق، دار المغرب العربي، ط2، تونس، 1988، ص 128.
25) أبو القاسم الشابي: «رد على نقد الخيال الشعري عند العرب»، أبولو، ع 10، المجلد الأول، يونيو 1933، ص117.
وانظـر: Abderrazak Chrait: Abou Elkacem Chebbi, Apollonia Editions, Tunis, 2002, P 106.
26) توفيق الزيدي: «الخطاب النقدي لدى الشابي»، مجلة الحياة الثقافية، ع69-70، 1995، ص.ص 71-72.
27) الخيال الشعري عند العرب، ص 72.
28) توفيق الزيدي: «الخطاب النقدي لدى الشابي، ص.ص 71-72.
29) أغاني الحياة، ص. ص 44.
30) م.ن.، من ص 71 إلى ص 77.
31) م.ن.، ص 115.
32) م.ن.، ص. 134-135.
33) أنظر الطاهر الهمامي في كتابه «كيف نعتبر الشابي مجدّدا»، الدار التونسية للنشر، تونس، 1976 ومحمد القاضي: «الشعر على الشعر في أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي»، الفكر، ع5، فيفري 1985، من ص66 إلى ص68. وع ماي 1985 من ص77 إلى ص 88. وكذلك ع جوان 1985 من ص107 إلى ص113.
34) الشعر على الشعر بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء على شعرهم إلى ق3هـ/ 11م ص 405.
35) عادل الفريجات: الشعر على الشعر «أطروحة الطاهر الهمامي»، الحياة الثقافية، ع 162، فيفري 2005، ص. ص 65-66.
36) أغاني الحياة، ص.ص 44-45.
37) ديوان الشابي ورسائله، تقديم وشرح راجي الأسمر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2001، ص 279.

38) Malek ben Amor: Essais sur la littérature Tunisienne, Editions Nawafed, Tunis, 2005, p15.

رسائل مجهولة بين أبي القاسم الشّابي ومحمد الصالح المهيدي تنشر لأوّل مرة

محمد المي

هل بقي ما لم ينشر عن الشابي ؟

سؤال يخامرني كلّما صادفت عددًا خاصا من مجلة أو جريدة تعلن في غلافها نبأ رسالة جديدة أو وثيقة جديدة لم تنشر عن الشابي وآخر عهدي بهذا النوع من المفاجآت ما أورده الدكتور علي الشابي في مجلة الهداية (العدد 4، السنة 26، أكتوبر/ نوفمبر 2001) وتحديدا في صفحتها الثانية والثلاثين بعنوان : «رسالة أبي القاسم الشابي إلى محمد الصالح المهيدي (لم تنشر من قبل)».

وفي هذه الرسالة المؤرخة بـ 6 مارس 1929 م الموافق لـ: 24 رمضان المعظّم 1347 هـ. وفيها يصرّح الشابي بانشغاله عن حظّ طبع كتابه «الخيال الشعري عند العرب» لدى زين العابدين السنوسي في مطبعة العرب وممّا ورد في هذه الرسالة على لسان الشابي نورد ما يلي : «بقي لي رجاء أن تحققوه، وهذا الرجاء هو أن تسأل السيد زين العابدين السنوسي كيف العمل في شأن مسامرتي لو كلّفته بنشرها على نفقته الخاصة، وسلمت له حقوق الطبع، وهل تنجرّ لي من وراء ذلك فوائد مادية أم لا؟ بمعنى هل يعطيني في مقابل السماح له بنشرها، وإعطائه حقوق الطبع، عوضا ماليا عن ذلك؟

هذا ما أرجو أن تقوموا به بالنيابة عنّي لدى السيد زين العابدين في هاته الأيام القريبة، بحيث يكون كتابكم لديّ قبل حلول العيد».

وهنا يعلق الدكتور علي الشابي في الهامش مشيرا إلى أن الشابي «تلقى... ردّ المهيدي بتاريخ 28 رمضان 1347 / 10 مارس 1929» ورغم هذه الإشارة الدقيقة لم يورد الدكتور علي الشابي نص ردّ المهيدي عن الرسالة أو إن كان نشر أم لم ينشر فرغم دقة الملاحظة (لأنه ذكر تاريخ الرسالة الردّ) إلا أن الابهام بقي محيطا بهذه الوثيقة.

وقد أتيح لي أن أطلع على أرشيف محمد الصالح المهيدي بالمكتبة الوطنية فعثرت على هذه الرسالة صحبة رسائل أخرى بين الشابي والمهيدي... وربّما هذه هي طبيعة البحث وواجب الأجيال الجديدة أن تواصل جهد من تقدمها من الباحثين والموثقين وربّما أيضا هذا هو قدر الشابي الذي تغري شخصيته بالبحث فتكون المناسبات والذكريات دافعا للبحث عنه فنكشف كل مرة جديدا تتجدّد به شخصيته وتتجدّد رؤى البحث حوله وننشر فيما يلي :

- رد المهيدي
- رسالة من الشابي إلى المهيدي
- رسالة من المهيدي إلى الشابي

وكل هذه الرسائل نكشف عنها للمرّة الأولى ونرجو من خلالها أن تكون حافزة لمزيد البحث عن الشابي.

رد المهيدي على رسالة الشابي

الحمد لله

وصلى الله على سيدنا محمد وآله

تونس في 28 رمضان وفي 8 مارس سنة 1347 / 1929 (1)

أيها الأخ الفاضل العزيز سيدي أبو القاسم الشابي

تحية صديق وسلام ودود وبعد

فقد تشرفت يوم التاريخ بمكتوبكم وبعد قراءته حمدت الله على حسن صحتكم وشكرتكم على حسن ضنكم بي لكوني أرسلت لكم النديم والزمان حسب الوعد (2) وهذا أيها الصديق لم يقع لي. وذلك لأن الأخ السيد أحمد بن ابراهيم هو الذي قد قام وحده بتلك المهمة وبه اكتفيت. أما المفاهمة مع السيد السنوسي (3) في شأن المسامرة (4) فهي الآن أصعب من الصعّب وذلك لأنه كما لا يخفاكم أن السيد المذكور صهر للأمير (5) الذي رقى عرش الإمارة هذه الأيام وبذلك صار السيد السنوسي دَامادًا لا يقاس بما تقاس به الرعيّة. وتحول من الاشتغال بالأدب إلى الاشتغال بالتّشريفات (6) وصار وجوده في النادي الأدبي أعزّ من بيض الأنوق وفي الحسبان أنه عما قريب يتحول إلى ما تحول إليه أمثاله الأدباء من قبل. ولعلّ أحسن وسيلة يمكن لنا بها نشر المسامرتين (7) والمسامرات في هاته السنة هي المفاهمة مع الجيلاني الفلاح أو مع الأمين الكتبي أو غيرهما من ناشري الكتب. وهذا لا يمكن في هاته الأيام خصوصا وأن عيد الفطر على الأبواب ولنترك المسألة لشهر آخر ريثما نظيف (هكذا) إليهما مسامرات أخرى ليكون النفع أكثر والشوق أبعد أمّا مسامرات النادي الأدبي في شهر رمضان فستتفاهم فيها مليا عند رجوعكم إلى تونس في اليوم الثاني من عيد الفطر حيث أننا أرسلنا لك مكتوبا في الدعوة إلى حضور حفلة المعايدة التي سيقيمها النادي في اليوم الثالث من شهر شوال.

هذا وإني على إثر كتابة هاته السطور سأذهب إلى مسامرة الختام (8) التي سيقوم بها السيد أحمد خير الدين زميلي الفاضل وتقبلوا في الختام فائق الاحترام من أخيكم محمد الصالح (9).

الحمد لله وصلى الله على سيدنا محمد وآله

تونس في 28 رمضان و9 مارس سنة 1347 / 1929

أيها الأخ الفاضل العزيز سيدي أبو
القاسم الشابي تحية صديق وسلام ودود
وبعد فقد تشرفت يوم التاريخ بمكتوبكم
وبعد قراءته حمدت الله على حسن صحتكم
وشكرتكم على حسن ظنكم بي. لكوني
أرسلت لكم التذكير والنهضة حسب الوعد
وهذا أيضا الصادق لم يتفق لي ذلك لأن الأخ
السيد أحمد بن إبراهيم هو الذي عنده تمام وحده
بتذكر الصحيفة وبها أشعيت
أما المعاصرة مع السيد السنوسي في شأن
الرسالة فهي الآن أصعب
من الصعب وذلك لأنه كما لا يخفاكم أن السيد
المذكور صهر للأمير الذي اعتلى عرش
الإمارة هذه الأيام وبذلك صار السيد
السنوسي دائما [illegible] لا يفارق بما تقاس
به الرعية. وتحول الاشتغال بالأدب

7/

الى الاستغفار بالتشريعات وصار وجودكم في
النادي الادبي اعز من بيض الانوق. وفي
الحسبان انه عما قريب يتحول الى ما تحول
اليه امثاله الادباء من قبل. ولعل احسن وسيلة
يمكن لنا بها نشر المسامرتين والمسامرات
في هاته السنة هي المفاهمة مع (الجيلاني الفلاح
او محمد الامين الكتبي او غيرهما من ناشري الكتب
وهذا لا يمكن في هاته الايام خصوصا وان عيد الفطر
على الابواب والنقود المرسلة الى شهر آخر
ريثما نضيف اليهما مسامرات اخرى ليكون
الطبع اكثر والشوق ابعد. اما مسامرات
النادي الادبي في شهر رمضان فسنستعيدها
جميعها مثلما عند رجوعكم الى تونس في اليوم
الثاني من عيد الفطر حيث اننا رسلنا لكم
مكتوبا في الدعوة الى حضور حفلة العائدة
التي سيقيمها النادي في اليوم الثالث من
لشهر شوال هذا واني على اثر كتابة هاته
السطور سأذهب الى مسامرة الختام التي
سيقوم بها السيد احمد خير الدين زميلي الفاضل
وتقبلوا في الختام فائق الاحترام من اخيكم محمد [illegible]

الهوامش والإحالات

هوامش رد المهيدي على رسالة الشابي :

1) ذكر الدكتور علي الشابي أنها يوم 10 مارس والثابت هنا أنها يوم 8 مارس.

2) يبدأ الشابي رسالته التي نشرها الدكتور علي الشابي بقوله: «. . . وبعد فقد كنت أن أشكر لكم صنعكم على إرسالكم إليّ جريدة النديم والزمان».

ويبدو أن الشابي كان يجمع الردود التي كتبت عنه بعد إلقائه محاضرة «الخيال الشعري عند العرب» (1929) وكانت هذه الجرائد قد خصّصت صفحاتها لمهاجمته.

3) يقصد زين العابدين السنوسي

4) يقصد مسامرته عن الشاعر العربي جميل بثينة التي ألقيت في شكل مسامرة.

5) يبدو أن المهيدي قد تسرع في حكمه على زين العابدين السنوسي وقد تراجع في موقفه هذا سنة 1965 حيث كتب في مجلة الاذاعة: س 7 ع 148 بتاريخ 17 - 5 - 1965 مقالا عنوانه: «الأستاذ زين العابدين السنوسي أو 45 سنة من الكفاح الثقافي» وقال عن هذه النقطة بالذات مايلي: «كانت أمه هي التي اختارت له زوجته الأولى وهي المرحومة آسية بنت أحمد باي الثاني وكانت هذه الزوجة تحبّه حبا جما حتى أنها لم توافق والدها عندما ارتقى إلى كرسي إمارة البلاد التونسية وأراد أن يسند إليه خطة (قايد) فرفضها وانحازت إلى زوجها، فجرّ إليها هذا الانحياز نكبة أفضت بها مع الأجل المحتوم إلى الوفاة» (راجع كتابنا: محمد الصالح المهيدي: حياته ومختارات من كتابه، تونس 2003).

6) لعل ما أوردناه أعلاها يفند هذا الزعم.

7) يشير المهيدي إلى مسامرته عن امرئ القيس حيث شكك في نسبة شعره متوخيا في ذلك منهج طه حسين في كتابه «الشعر الجاهلي» إضافة مسامرة الشابي والمسامرات التي كانت تقدم في النادي الأدبي لجمعية قدماء الصادقية.

8) هذا يدل على حيوية المشهد الثقافي في الثلث الأول من القرن العشرين بتونس العاصمة.

9) هو محمد الصالح بن ابراهيم بن عبد الله المهيدي ولد بنفطة (مشيخة النواصر) من ولاية توزر سنة 1902 وتوفي 26 - 2 -1969 ودفن يوم عيد الاضحى بمقبرة سيدي صالح بباردو (راجع كتابنا عنه المشار إليه أعلاه).

الحمد لله

وصلى الله على سيدنا محمد وسلم

توزر الجريد في ذي القعدة سنة 1349

أخي الفاضل المحترم

تحية وسلاما

وبعد فإني أشكرك على رسالتك الجميلة والقيمة وعلى عواطفك النبيلة عن وطنك وقوميتك وعلى نصائحك الثمينة التي كنت بها متشائما في ظنك بالناس وبالحياة أكثر من المعري وشوبنهاور ولكنه رغم تغاليه تشاؤم جدير بالإعجاب والتكريم لمن أراد أن يكون من الناجحين في الحياة وإن تعجب فأعجب لهذا التشاؤم الذي يجدر بالطامحين المتفائلين اتباعه إن أرادوا الفوز في معمعة الكون ومعركة الكائنات.

أما حديث «المدرسة القرآنية التوزرية» فإنني سأوجز لك خبره في هاته الأسطر:

لقد أشعل جذوة هاته الفكرة إخواننا تلامذة جامع الزيتونة فانعقد بفضل مساعيهم الاجتماع الأوّل الذي ضمّ قدماء تلامذة الجامع الأعظم ومحدّثيهم وبعض الذوات الذين نتعشّم فيه استنارة الفكر ومعاضدة هاته المشاريع وفي هذا الاجتماع انتخبت إلى الوزير الأكبر بهذا الطلب وقد وجه إلى الوزارة على طريق إدارة العمل منذ أيام ثمانية وأكثر.

وقد طلب بعض تلامذة الجامع بتونس من سي علي بن عمّار العدل بتوزر ورئيس الهيئة الوقتية أن يوجّه هذا المكتوب حتى يمكنهم إثره على الوزارة في هاته القضية وأحسبه وجه إليهم بالعدد وبهذا تنتهي مهمتنا وتبقى مهمتكم أنتم وها نحن ننتظر ما تعملون نجّح الله الأعمال وحقق الآمال.

وفي الختام تقبل التحية من سي أحمد بن عبد السلام ومن خالي الذي أضافك ومن سائر إخواننا الذين يعرفونك أو يسمعون باسمك ومن أخيك المخلص.

أبي القاسم الشابي

الحمد لله وصلى الله على سيدنا محمد وسلم

توزر الجريد في ذي القعدة سنة 1329

أخي الفاضل المحترم
تحية وسلاما

وبعد فإنني أشكرك على رسالتك الجميلة القيمة وعلى
عواطفك النبيلة نحو وطنك وقومك وعلى
نضالك الثمين الذي كنت فيه متشائما في وطنك
بالناس وبالحياة أكثر من المعري وشوبنهاور
ولكنه رغم تعاليم تشاؤم جدير بالإعجاب
والتكريم لمن أراد أن يكون من الناجحين في الحياة
وأن يعجب ما يجب لهذا التشاؤم الذي يجدر
بالطامحين المتعطشين إلى إبلاغهم إن أرادوا
الفوز في معمعة الكون ومعركة الكائنات
أما حديث «المدرسة العصرية التوزرية» فإنني
سأوجز لك خبرها في هاته الأسطر:
لقد تشكل مبدأ هاته الفكرة إخواننا الأعزة
هنا مع التونسيين فانعقد بفضل مساعيهم الاجتماع
الأول الذي ضم قدماء تلامذة الابتدائي مع العلماء وبحثوا فيهم
وبعض الذوات الذين شعروا قبل استشارة الفكر
ومعاضدة هاته الناشئة ورعي وفي هذا الاجتماع انتخبت

الى الوزير الاكبر بهذا المطلب وقد وجه الى الوزارة على طريق
ادارة العدل منذ أيام ثمانية او اكثر
وقد طلب بعض التلامذة الجامع الزيتوني من د. علي بن عاشور
العدل الزيتوني رئيس الهيئة الوقتية ان يوجه بعدد المكتوب
حتى يمكنهم ان يطلعوا الوزارة في هاته القضية و احسبه
وجه اليهم بالعدد وبهذا تنتهي مهمتنا نحن و تبقى
مهمتكم انتم و ها نحن ننتظر ما تفعلون نجح الله الاعمال
وحقق الآمال
وفي الختام تقبل التحية من د. احمد بن عبد السلام ومن خالص
اعزائك ومن سائر اخواننا الذين يعرفونك او يسمعون
باسمك ومن اخيك المخلص :
ابي القاسم الشابي.



توضيح لابدّ منه :

الرسالة الثانية التي وجهها محمد الصالح المهيدي إلى صديقه الشابي حول السعي إلى تركيز مدرسة قرآنية بتوزر تعكس الحس الوطني لدى المهيدي وغيرته على بعث المشاريع التنويرية إذ هو من مؤسسي جمعية قدماء الحقوق التونسية وجمعية المؤلفين والكتاب التونسيين وجمعية الشبان المسلمين وجمعية أنصار المسرح وقد كان من أبرز أعضاء جمعية قدماء الصادقية وجمعية الناصرية وجمعية الاتحاد التونسي لديار الشباب وجمعية الطلبة الزيتونيين . . . وهو ما يجعلنا نفهم نبرة الحماس التي تميزت بها هاته الرسالة لتأسيس مشروع تونسي جديد.

ومن جهة لاحقة تبرز لنا الدور الذي قام به الشابي في توزر عندما قرر مغادرة العاصمة والمكوث بمسقط رأسه إثر زواجه إذ لم يركن شاعرنا إلى الراحة في واحات الجريد بل كان حاملا لهموم التأسيس والبناء وبعث المشاريع التي تعود بالنفع على البلاد والعباد وهذا ما يفنّد التصوّر الذي يسعى إلى تكريس صورة للشابي مفادها انفصاله عن قضايا شعبه ومشاغله وهذا ما يجعلنا نعتبر أن قراءة الشابي من خلال أشعاره فقط هي قراءة مبتورة إذ لابدّ أن نستنير برسائله ومذكراته التي تفصح عمّا ورد غامضا في أشعاره وما هذه الرسالة التي نعرض إلا صورة جلية تفيدنا بشيء نجهله عن الشابي

رسالة من محمد الصالح المهيدي إلى الشابي

أخي العزيز وصديقي المخلص السيد بلقاسم الشابي تحية وسلاما وبعد.

أخي لا أستطيع أن أعبّر لك عمّا حلّ بي من السرور عندما طرق سمعي خبر عزمكم مع ثلة من فضلاء توزر على تأسيس مدرسة قرآنية بتوزر تكون نواة النهضة القومية في تلك الواحات وبين تلك السباسب والفدافد تلك النهضة التي سعى غالب سكان المدن والعواصم في البلاد التونسية في التحصيل عليها بواسطة النوادي والمدارس والمؤسسات الأهلية فكان نصيبهم منها ملائما لما بذلوه من الخدمات في هذا السبيل. أما بلاد الجريد فقد كانت لعهد قريب مضرب المثل في الذكاء والفطنة والنبوغ ويعزى إليها الفضل الأكبر والقسط الأوفر في النهضة التي توالت في هذا القطر مدى الدول الاسلامية وهاته كتب التاريخ تحدثنا عن مآثرهم العلمية والاجتماعية وهاته الأسفار التي خطّها علماء الجريد في مختلف العصور في كل العلوم التي كانت معروفة عند أهل تلك العصور أكبر دليل وأقطع برهان على صحّة ما نقول لذلك إذا قمتم اليوم بهذا العمل الجليل ـ حقق الله نجاحه ـ فأنتم تنشدون مجدا رفيعا وذكرا حميدا وتنشرون صفحات مطوية من سجل تاريخ المدينة الذهبي أشاده أجدادنا على أسس متينة ملؤها القوّة والثبات.

ثقوا أيها الصديق بأن عملكم هذا سيرمق من مواطنينا سكان بقية القطر بعين الإكبار والاجلال حيث يذكرون ذلك التاريخ المجيد وتلك العصور التي أنجبت ابن الشباط (1) وابن الكردبوس (2) وأبا الفضل النحوي (3) ومحمد بن خلف النفطي (4) قاضي الجماعة بالحاضرة وغيرهم من رجال العلم وأمثال بني يملول وبني خلف وبني مدافع وغيرهم ممّن أسّسوا الدول وامتلكوا الزاب والجنوب بتمامه من الشمال الإفريقي وغير هؤلاء من رجال السياسة الذين ارتعدت منهم فرائص الدول في ذلك التاريخ ودوّخوا الممالك الصغرى وملكوا الرقاب وأشادوا الدول. . .

بمثل هذه الاعتبارات وغيرها سيرمق مشروعنا هذا غيرنا من سكان بقية البلاد فلنحقق هذه

الأمنية وبهذا نقدم المثل الأعلى في العمل ولنكن خير خلف لخير سلف وليكن رائدنا في العمل **الاخلاص للوطن، الاخلاص للوطن، الاخلاص للوطن**، فبمثل هذا الاعتبار وبمثله وحده نبلغ المرام ونحصل على المقصود.

قد كفى مافات من الشقاق والنفاق ومضى عصر التنابز بالألقاب والتحدث بالنقائص والمشي بالنميمة فالجريد كله بلد واحد والإيالة التونسية كلها بلد واحد والشمال الإفريقي كله وطن واحد. فقد جمعت بيننا رابطة الدين القويم واللغة والشريعة والعادات والأخلاق تشربت من بعضها (5).

وإن الطباع تشرف الطباع وهذه الحركة التجارية والارتباط المتين والتلاحم الذي يزداد يوما بعد يوم بين مدن الجريد من أكبر عوامل الوحدة. كما أن الوحدة الجغرافية والطبيعية تجعلنا كالحلقات المفرغة لايُدرى أين طرفاها.

وهذه أخي الوحدة الإدارية توجب هذا الارتباط وتعتبره قاعدة أساسية في تسيير دولاب الحياة العامة في ذلك القطر.

فلتكن هذه العوامل أيضا رائدنا في العمل الذي تقومون به وليكن اتحادنا فعليا قبل كل شيء فإذا جمعنا هذه الكلمة ووحدنا صوتنا أمكن لنا النجاح في العمل.

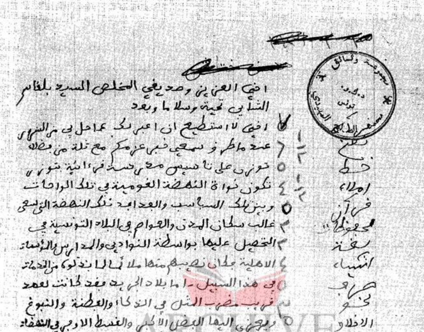
أخي ـ وعذرا قبل كل شيء ـ إن الحياة العملية هي غير ما نتصوّره نحن الذين شرعنا في الدخول إليها ولا زال البعض منا يدبّ إليها دبيب النمل ـ فهي حياة ولكنها موت إذ أساسها النفاق وقوامها المداجات (هكذا؟) وعمدتها المراوغة وروحها التملق فإذا اتخذ الانسان بمبادئ دستورها هذا فهو ناجح لا محالة أمّا إذا تتبع الإنسان الحقيقة التي تتصوّرها فقط ولاسبيل إلى الحصول عليها فهو ضال لا محالة ويكبو به الجواد من أوّل خطوة.

أخي إن الجهل سائد ويتحكم في الأموال والأرواح هو وحده هناك فليكن دائما نصب عينيك هذه الحقيقة.

وفي الختام أتمنى أن تحيطني علما بكل ما وقع من الأعمال لإبراز هذا المشروع إلى الخارج على خبرة تامة إذ ربّما تساعدني الظروف على بسط هذه المسألة للرأي العام التونسي في الصحافة وأقوم لها ببث الدعاية هنا أمام الفكر العام والحكومة كي نمهد لها السبيل للنجاح على أن هذا العمل الذي أطلبه منكم ربما لا ينحصر إلا في الأعمال الأخيرة أما الأولى ـ وإن كانت بتراء ـ فقد أعلمني بها السيد عبد العزيز سعيد بشيء من العاطفة دلني على تمكن هذه الفكرة منه حتى أصبحت عقيدة راسخة له ولأمثاله حقق الله هاته الأمنية للجميع.

كما أني لا أنسى أن أذكركم عاطفتكم الجميلة نحوي بما أرسلتموه من التهنئة بعيد الفطر وأذكر دائما وأسأل كثيرا عن أخ الجميع السيد أحمد بن عبد السلام فقد بلغني خبر الحادث الذي أصابه أيام زفافكم – المبارك- بما عكر نوعا صفو السرور الشامل فبلغ إليه تحيتي وإلى السيد أحمد بن براهيم وإلى السيد الكيلاني والسيد رمضان وأخيهم الشيخ أحمد أبناء سعيد وإلى السيد الحاج ابرهيم بن عمارة وإلى خالكم المفضال الذي أضافنا في السنة التي قبل الماضية وإلى السيد محمد الغول وإلى جميع الزملاء والرفقاء وجميع أهلكم ومن يسأل عنا من أهل الجريد.

وأخيرا تقبل فائق احترامات متمني سعادتكم ونجاح مشروعكم صديقكم محمد صالح المهيدي وحرر في شوال وفي 25 فيفري سنة 1349/ 1931.



أخي العزيز وصديقي المخلص السيد بلقاسم الشابي تحية وسلاما وبعد

أخي لا أستطيع أن أعبر لك عما حل بي من السرور عند ما طرق سمعي خبر عزمكم مع ثلة من فضلاء توزر على تأسيس مكتبة في دائرة بتوزر تكون نواة النهضة القومية في تلك الواحات وبين تلك السباسب والفدافد تلك النهضة التي يسعى غالب سكان المدن والقرى في البلاد التونسية في التحصيل عليها بواسطة النوادي والمدارس والجمعيات الأهلية جاعلين نصيبهم منها ملائما لما يبذلونه من الجهود في هذا السبيل - أما بلاد الجريد فقد كانت لعهد قريب مضرب المثل في الذكاء والفطنة والنبوغ ويعزى إليها الفضل الأكبر والقسط الأوفر في النهضة التي توالت في هذا القطر مدى الدول الإسلامية وهاته كتب التاريخ تحدثنا عن مآثرها العلمية والاجتماعية وهاته الأسفار الضخمة التي خطها علماء الجريد في مختلف العصور في كل العلوم التي كانت معروفة عند أهل تلك العصور أكبر دليل وأقطع برهان على صحة ما نقول. لذلك إذا قمتم اليوم بهذا العمل الجليل - حفظ الله نجاحه - فإنكم سوف تنشرون مجدا رفيعا وذكرا حميدا وتنشرون صفحات مطوية من سجل تاريخ المدنية إذ هي أنشأها أجدادنا على أسس متينة مملوءة بالقوة والثبات - ثقوا أيها الصديق بأن عملكم هذا سيبقى موضع مسرة لقلبنا سكان بقية القطر بعين الإكبار والإجلال حيث يذكرون ذلك التاريخ المجيد وتلك العصور التي أنجبت ابن الشباط وابن الكردبوس وأبا الفضل النحوي ومحمد بن خلف قاضي الجماعة بالحاضرة

النفطي

وغيرهم من رجال العلم وامثال بني بهلول وبني خلف وبني محمد اعج وغيرهم ممن
الدول وامتلكوا التراب والجنوب بتمامه من الشمال الافريقي وغير هؤلاء
من رجال السياسة الذين تعددت منهم رؤساء الدول في ذلك التاريخ وكونوا
الممالك العظمى وحكمت وملكوا الرقاب واشادوا الدول. بمثل هذه الاعتبارات
وغيرها سيرى من مفتش وعنا هذا غير نام سكان بقية البلاد. ولنحفظ هذه
الامثلة فهذا ونقدم المثل الاعلى في العمل وليكن خير خلف لخير سلف. وليكن
رائدنا في العمل الاخلاص للوطن. الاخلاص للوطن. الاخلاص للوطن فبمثل
هذا الاعتبار وبمثله وحده نبلغ المرام ونحصل على المقصود. فقد كفى ما فات
من الشقاق والنفاق ومضى عصر التنابز بالالقاب والتحدث بالنقائص والمشي
بالنميمة. فالجزائر كله بلد واحد والايالة التونسية كذلك بلد واحد والشمال
الافريقي كله وطن واحد. فقد جمعت بيننا رابطة الدين القويم واللغة
الشريفة والعادات والاخلاق تشربت من بعضها وان الطباع تسرق الطباع
وهذه الحركة التجارية والارتباط المتين والتلاحم الذي يزداد يوما بعد
يوم بين مدن الجزائر من اكبر عوامل الوحدة كما ان الوحدة الجغرافية والطبيعية
تجعلنا كالحلقات المفرغة لا يدرى اين طرفاها. وهذه اخيرا الوحدة
الادارية توجب هذا الارتباط وتعتبره قاعدة اساسية في تسيير دولاب
الحياة العامة في ذلك القطر. فلتكن هذه العوامل ايضا رائدنا في العمل
الذي تقومون به وليكن اتحادنا فعليا قبل كل شيء فاذا جمعنا هذه الكلمة
ووحدنا صوتنا امكن لنا النجاح في العمل، وفي ذلك فلاحنا —
اخي — وعندي قبل كل شيء — ان الحياة العملية هي غير ما نتصوره نحن الذين
شرعنا في الدخول اليها ولا زال البعض منا يدب اليها دبيب النمل. فهي حياة
ولكنها موت اذا اساسها النفاق وقوامها المداجاة وعمدتها المراوغة وروحها
الملق فاذا اتخذ الانسان بمبادئ دستورها هذا فهو ناجح لا محالة لكن
اما اذا تتبع الانسان الحقيقة — التي نتصورها فقط والسبيل الى الحصول عليها فهو
ضال لا محالة ويكبو به الجواد من اول خطوة — اخي ان الجهل سائد ويتحكم
في الاموال والارواح وهو وحده هناك فليكن دائما نصب عينيك هذه الحقيقة!

١

لابد ان هذا المشروع الى الخارج

وفي الختام اتمنى ان تحيطني علما بكل ما وقع من الاعمال ولو باجمال لكي اكون على خبرة تامة اذ ربما استساعد في الظروف على بسط ملخص للمسألة للرأي العام التونسي في الصحافة واقوم لها بشيء الدعاية هنا امام الفكر العام والحكومة لكي نمهد لها السبيل للنجاح. على ان هذا العمل الذي اطلبه منكم ربما لا ينحصر الا في الاعمال الاخيرة اما الاولى - وان كانت بشيء - فقد اعلمني بها السيد عبد العزيز بن سعيد بشيء من العاطفة دلني على تمكن هذه الفكرة منه حتى اصبحت عقيدة راسخة له ولامثاله حقق الله هاته الامنية للجميع.

كما اني لا انسى ان اذكر لكم عاطفتكم الجميلة نحوي بما اشتملوا لي من التهنئة بعيد الفطر - واذكر دائما واسال كثيرا عن اخ الجميع السيد احمد بن عبد السلام فقد بلغني الخبر الحادث الذي اصابه ايام زواجكم - المبارك - بما ذكر نوعا صفو السرور الشامل فبلغ اليه تحيتي والى السيد احمد بن ابراهيم والى السيد الجيلاني والسيد رمضان واخيهم الشيخ احمد ابناء سعيد والى السيد الحاج ابراهيم بن عمار كاتب والى خالكم الفاضل الذي اصابنا في السنة التي قبل الماضية والى السيد محمد الغول والى جميع الزملاء والى رفقاء وجميع اهلكم ومن يسأل عنا من اهل الجريد

واخيرا اقبل فائق احتراماتي متمنيا سعادتكم ونجاح مقصدكم وعلى صديقكم محمد الصالح المهيدي. حرر في ٩ شوال و٢٥ فيفري سنة ١٣٤٩ ١٩٣١



الهوامش والإحالات

هوامش رسالة المهيدي إلى الشابي :

1) و 2) و 3) و 4) يراجع في هذا السياق كتابنا : محمد الصالح المهيدي (حياته ومختارات من كتاباته) الصادر ضمن سلسلة ذاكرة وابداع عدد 16 عن المركز الوطني للاتصال الثقافي سنة 2003 وتحديدا فصل : الحياة العقلية بتوزر : رجال الفكر فقد ترجم المهيدي لبعض هؤلاء الأعلام الذين ذكرهم في رسالته.

5) يشير المهيدي إلى الصراع القائم بين سكان نفطة وتوزر وهو صراع قبلي كان سائدا في مختلف المدن التونسية واشتهرت به بعض المدن الداخلية سواء في الشمال (منزل بورقيبة وماطر) أو في الساحل (المكنين وقصر هلال) أو في الجنوب (جارة والمنزل)... إلخ.



وطــن وشــاعر (*)

البشير المشرقي

(قصيدة إلى الشابي بمناسبة الاحتفال بمائويته)

رحل الليل
وانقضى
كل نحس
شاعر الحب
أين غربة أمس؟
كم فرشت الورود...
والشعب ساه
لا يرى النّور...
إذ يبيت ويمسي
إنها حالة
من البؤس
زالت
عرف الشعب

عندها
كل دوس
أين أكوابك
التي أترعتها
خمرة الحزن
والظلام الممسّي؟...
والشّتاء الحزين
صار ربيعا...
ينشر النّور
كلّ مطلع شمس
نهض الشعب شامخا...
في بلادي
بعد عهد

من الضّنى..
بعد يأس
وأشعّ الضّياء
من بعد لأي
وأطلّ
الصّباح
مثـل الدمقـس
شاعر النور..
قـم إذن
لترانـا نقهر الليـل
بالمنى.. وهو مُغسِ
ننشـر النـور
في روابي بلادي
ونزيـل الصّعــاب
مـن دون فـــأس !
علّمتنــا الحيــاة
أنّ المعــالي
إن طلبنــا
نـوالهـا بالتأسّـي..
جـرفتنا الميـاه
أنّى حللنـا
وقضينــا
حياتنا دون حسّ!
شـاعر الحبّ

قـم إذن
وتـرنّـم
مثـل شادٍ..
يهيم ليلة عرس
قـد ظمئنـا
إلى قصيد جميل
يرجع الصفـو
للنّـفـوس..
ويُنسي..
بينما
ألف شاعر
يتغنّى
بعيون مثيرة..
وبكأس
يركب الوهم
والغموض إدّعاء
فهـو
في الغيم
مبحر ليس يرسي
يحرث البحر
عمـره -
دون جدوى
ويروم النّزال
من دون بأس..

أيها العبقريّ
ماذا دهانا
لنبيع الشعور
في سوق بخس ؟
أترى الشعر
جفّ فينا
فلم نقدر على البوح
في مجالس أنس ؟
أغدا الشعر
بدعة
في زمان
أثخنته الجراح
من كل جنس ؟
فهو لغو
لا نرتضيه..
وفكر
تائه في الضّباب
والليل مُغس
ما لهذا القريض
صار غريبا
بعد ما كان
لوحة
ذات قدس ؟
كان شدوا..

وكان بوحا صريحا
ونشيدا
يموج
في كون حس
ما لنا اليوم
نستسيغ كلاما
غير مُجد..
ونكتفي
بالتّأسّي ؟
صار شدو الهزار
ليلا
مخيفا
ونعيق الغراب
جنّة أنس !
بعدك
الشعر لم يعد
غير شكوى
وهراء
تمجّه
كل نفس
قم إذن
كي تفوز
بالسبق فينا
عبقريا

هنا
يبيت ويمسي
شاعرا ملهما
كما
كنت دوما..
عبقريا
يجول
بين الدمقس
قمر إذن..
فالحياة ما زال فينا..
شوقها جارفا
كما كان أمس
قمر
فذي تونس
– كما شئت دوما –
قبس الفنّ..

ساطعا
دون لبس..
إنّها واحة الشعور..
ونبع الفنّ يسري..
مبدّدا كل يأس..
قد أطلّ
الصباح فيها
جديدا
ينشر النّور
بين شدو
وهمس
يا لها لوحة
من الفنّ
راقت كلّ عين
تجول في
كون حسّ !

الهوامش والإحالات

*) من وحي قصيدة الشابي «النبي المجهول» التي يقول فيها :
أيّها الشعب ! ليتني كنت حطا
با، فأهوي على الجذوع بفأسي !
ليتني كنت، كالسّيول، إذا سالت
تهدّ القبور : رمسا برمس... !

اشتـــراك

ترحب إدارة تحرير مجلّـة الحياة الثقافيّـة بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقّـة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلّـة مع نسخة من وسيلة الدّفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

- -

اشتـــراك

الاسم واللّقب : ....

العنوان : ....

الترقيم البريدي : .... **الهاتف :** ....

عدد نسخ الاشتراك : .... (اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000 د)
(عشـــرون دينـــارا تونسيـــا أو ما يعـادلها)

يتمّ إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريديّـة أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلّـة بالبريد رقم : 17001000000000+7+9987 اللجنة الثقافية الوطنيّـة (الحياة الثقافيّة).

عنوان المجلّـة : 59، شارع 9 أفريل - تونس - الهاتف : 921 561 71 - 443 260 71